E.K. Waterhouse.

E. K. Waterhouse
Athens, 1940.
15 Feb.

Bitte meiner nicht
zu vergessen.
Strzygowski

Der Dom zu Aachen

und seine Entstellung

Ein kunstwissenschaftlicher Protest

von

Josef Strzygowski

Mit 2 Lichtdrucktafeln und 44 Textabbildungen



Leipzig
J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung
1904

Dem Andenken

Alexanders von Swenigorodskoï.

VORWORT.

Einer Einladung des Grafen Gregor Stroganoff folgend, kam ich Mitte September d. J. nach Aachen, um ein Urteil darüber abzugeben, ob die Art, wie man die Palastkapelle Karls des Grossen restauriert, wohl die richtige sei. Graf Stroganoff, der bekannte, in Rom ansässige Kunstfreund, fand, dass man fortgesetzt Fehler begehe. Die für die Inkrustation gewählte Marmorsorte erschien ihm, der sie in Italien an allen möglichen Orten zu sehen gewohnt ist, unwürdig und unschön. Die Mosaikfiguren des Tambours waren ihm in ihrer halb modernen, halb altchristlichen Pose unerträglich. Er nahm besonders Anstoss daran, dass sie nicht für die Untenansicht berechnet seien, daher dem Beschauer in die Breite gezerrt erschienen. Auch die Art, wie über diesen Figuren Guirlanden mit Schirmen bezw. Draperien aufgehängt sind, fand er den ravennatischen Vorbildern wenig entsprechend. Ihn störte ferner das, altchristlichen Schrankenplatten nachgeahmte, aber im Jugendstil umgebildete Bronzefenster zwischen den Hauptfiguren. Am stärksten aber stiess ihn durch ihre geschmacklose Ueberladung die Probe ab, die man eben in einer der Wölbungen des Hochmünsters vorbereitete. — So sehr ich mich allen diesen Ausstellungen anschliesse, so setzt doch meine Kritik der Restauration des Münsters von einer ganz andern Seite ein. Ich mag einem Künstler nicht gern am Zeuge flicken. Mir kommt es vielmehr darauf an, das Verwerfliche der ganzen Art solcher „Restaurationen" wieder einmal ins Licht zu setzen. Soviel darüber bereits geschrieben ist: es scheint, solche Dinge müssen doch immer wieder gesagt werden.

Der alte ehrwürdige Dom Karls des Grossen ist der Schauplatz der Taten eines modernen Künstlers geworden. Zwar stehen ihm begutachtend Kommissionen und der Karlsverein zur Seite; aber mir will scheinen, die Mehrzahl dieser Sachverständigen

sei in peinlichster Verlegenheit und froh, dass wenigstens der Künstler eine feste Ueberzeugung zur Schau trägt. Es hängt das damit zusammen, dass natürlich jeder der Herren vernünftigerweise wünscht, der Künstler möge sich dem Karolingischen nähern, so viel als ihm, ohne sich selbst zu verlieren, möglich ist, niemand aber recht weiss, wie der karolingische Stil eigentlich ausgesehen hat. Der eine wies auf Rom, der andere auf Byzanz, man glaubt jetzt, die Mitte, Ravenna, werde wohl das Richtige treffen. Einige möchten heute schon den „byzantinischen“ Mosaikenzyklus im Tambour wieder herunterreissen; aber dann müsste ja auch das Kuppelmosaik folgen. Also lässt man, wenn auch widerwillig, alles beim Alten und vertraut sich dem Instinkt des führenden Künstlers an. Ich werde in dieser Schrift zu zeigen versuchen, dass die Wissenschaft sich doch vielleicht über Wesen und Ursprung der karolingischen Kunst wird allmählich eine bestimmte Anschauung bilden können. Die Hauptsache aber für mich ist: Es hat gar niemand das Recht, an der Individualität eines historischen Denkmals zu rühren. Die Möglichkeit eines Eingriffes, wie er jetzt in Aachen geschieht, sollte mit dem XIX. Jahrhundert vorüber sein. Am wenigsten dürfte es einem modernen Künstler, der doch Achtung der eigenen Individualität verlangt, einfallen, Hand an ein altes Denkmal zu legen, es sei denn, dass es gilt, es in seinem Bestande zu sichern. Wer dem Grabtempel des grossen Karl ein prunkendes, wenn auch alt sein wollendes Kleid anhängt, treibt meines Erachtens unwürdigen Mummenschanz.

Graz, Oktober 1903, Op. 83.

Josef Strzygowski.

INHALTSVERZEICHNIS.

I. Der Kunstkreis des Aachener Domes.

Der Dom zu Aachen ist das wichtigste Zeugnis für das Wesen der ältesten christlichen Kunst in Deutschland. Wenn die Kunstwissenschaft ihm seit längerer Zeit nicht die gebührende Aufmerksamkeit zugewendet hat, so liegt das daran, dass die Forschung in eine Sackgasse geraten war und nicht mehr weiter konnte. Nun aber ist, scheint mir, der Weg offen und wir können den Faden, den eifrige und gewissenhafte Lokalforschung im vorigen Jahrhundert angesponnen hat, wieder aufnehmen und derart weiter entwickeln, dass Klarheit nicht nur auf das eine Denkmal, sondern auf die gesamte Kunstbewegung seiner Zeit und deren Wurzeln fällt. Das aber kann freilich nicht die Tat eines Einzelnen sein, an dieser Neuordnung werden Generationen zu arbeiten haben. Ich möchte, nachdem ich in einem grösseren Werke[1] den Anstoss zu dieser Bewegung zu geben suchte, durch die Umstände gedrängt, an einem Beispiele zeigen, auf welchem Weg etwa man zu neuen, eine Lösung versprechenden Gesichtspunkten gelangen kann.

Um diese Flugschrift nicht zu etwas aufzubauschen, was sie nicht sein soll, will ich den Weg gehen, auf dem ich selbst, im Finstern tappend, zum Licht durchgedrungen bin. Vielleicht gewinnt das der Sache mehr Freunde, als wenn ich umfassende Studien beginne und abwarte, bis ein fertiges Resultat in systematischem Aufbau vorliegt. Inzwischen könnte übrigens der Aachener Dom ein Schaustück geworden sein, dem alle Würde des Alters geraubt ward. Ich lasse zunächst alle Polemik gegen die im Augenblick mit Hochdruck betriebene „Restauration“ beiseite; ihr ist ausschliesslich der zweite Teil gewidmet. Der erste sucht der bisherigen historischen Auffassung den Boden zu entziehen.

---

[1] Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte, Leipzig (Hinrichs) 1903.



Abb. 1. Aachen, Dom: Bärin.

1. Der „Wolf".

Ein hellenistisches Bronzewerk.

Zu beiden Seiten des alten Einganges zum Oktogon stehen in der Vorhalle des Domes zu Aachen zwei Bronzewerke, links eine Bärin, rechts ein Pinienzapfen. Es wird kaum jemand an ihnen vorübergegangen sein, ohne sich Gedanken darüber gemacht zu haben, was diese, vom Volksmund „Wolf" und „Artischoke" genannten Erbstücke einer versunkenen Zeit wohl mit Karl d. Gr. und seinem Dome zu tun haben könnten. Man ist natürlich, dem Glauben der Väter getreu, bereit anzunehmen, dass die beiden Bronzen dem Eintretenden einen Gruss vom Urquell aller christlichen Kunst, der ewigen Roma herüberbrächten, die Wölfin vom Geschlecht derjenigen sei, die weiland Romulus und Remus nährte, und der Pinienzapfen eine Wiederholung jener Pigna von St. Peter darstelle, die heute im Vatikan aufbewahrt wird.

Für die „Wölfin" ist diese Erklärung tatsächlich von Steph. Beissel versucht worden.[1] Was ihn dabei leitete, ist in folgenden Sätzen ausgesprochen: „Sucht man nach einer archäologisch haltbaren

[1] Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereines, XII (1890), S. 317 f.

Deutung, so ist vor allem zu beachten, dass Karl seinen Aachener Palast oder wenigstens einen Teil davon „Lateran“ nannte, und zwar offenbar in Anlehnung an den lateranensischen Palast in Rom. Auch die zentrale Anlage seiner Aachener Marienkirche wird von der Bauart des runden, der Gottesmutter geweihten Pantheon beeinflusst gewesen sein. In vielen Dingen ahmte er römische Einrichtungen nach. Nun befand sich an der Tiber im lateranensischen Palast zur Zeit Ludwigs d. Fr. die Gerichtsstätte an einem Ort, welcher nach einer Wölfin, dem Erinnerungszeichen an die Amme des Romulus und Remus, a Lupa hiess.“ Danach soll die Aachener Wölfin ebenfalls den Gerichtsplatz bezeichnet haben und auf dem Katschhof aufzustellen sein.

Fürs erste ist der „Wolf“ gar keine Wölfin, sondern eine Bärin.[1] Das haben schon Hartmann Maurus und P. a Beeck bemerkt und Noppius kämpft schon 1632 gegen diese Deutung. Beissel meint, wenn das Tier auch eine Bärin sei, dürfe man „angesichts des alten, durch Tradition feststehenden Namens wohl als sicher annehmen, dass es im frühen Mittelalter, als man die zoologischen Unterschiede nicht viel achtete, als Wölfin angesehen und behandelt wurde“. Gewiss, annehmen kann man das. Aber man kann nicht annehmen, dass der Palast Karls d. Gr. Lateran hiess. Diesen Namen trug vielmehr sicher nur ein Teil, worin die „abbates cum quam pluribus una suis residerent monachis“. Das war also die geistliche Residenz und nur deshalb hiess der betreffende Teil des Palastes passend Lateran.[2] Mit der Gerichtsstätte hatte der Aachener Lateran also nichts zu tun und damit fällt die ganze Annahme Beissels ebenso, wie das fallen wird, was sie schmackhaft hätte machen sollen, vor allem, dass der Aachener Dom unter dem Einflusse des römischen Pantheons entstanden sei.

Die „Wölfin“ hat möglicherweise mit Rom nicht das geringste zu tun. Dass sie nicht notwendig ein römisches Gusswerk sein muss, wie Beissel (natürlich mit dem Präludium, „sie muss also zur Sage über die Gründung Roms in Beziehung gesetzt werden“) behauptet, lässt sich leicht zeigen. Ich war überrascht von der ausgezeichneten Arbeit und kann nicht begreifen, wie dieses

---

[1] Vergl. dazu bes. Fr. Bock, Karls d. Gr. Pfalzkapelle, I., S. 1 f.

[2] Vergl. v. Reber, Der karolingische Palastbau, II: Der Palast zu Aachen (Abh. d. hist. Kl. d. kgl. bayr. Akad. d. Wiss., XXII (1893), S. 205, und Stephani, Der älteste deutsche Wohnbau, II, S. 152 f.

hellenistische Bronzewerk von den Archäologen so wenig beachtet werden kann. Es müsste stets neben der bekannten etruskischen Wölfin als Vertreter des reinsten griechischen Stiles abgebildet werden. Ist dort alles individuelle, scharfe Charakteristik, so steckt hier in jedem Zuge die trefflichste Wiedergabe der Natur an sich. Alle jene konventionellen Formen, die an der römischen Wölfin die herbe Eigenart ausmachen, fehlen hier. Die Aachener Bärin ist ein fein naturalistisches Kunstwerk im Stil etwa der hellenistischen Reliefbilder; das Löwenidyll der Brunnenreliefs Grimani könnte gut als Gegenstück gelten.[1] Schon in den Abbildungen dürfte die überaus lebensvolle Bildung des Felles am Rücken und am linken Schenkel überraschen. Alles daran ist momentane Bewegung. Es würde sich empfehlen, diesem selten guten Werke antiker Bronzeplastik eine monographische Bearbeitung zu widmen.



Abb. 2. Aachen, Dom: Bärin.

Die Bärin sitzt breit auf dem Hinterteil und richtet sich zähnefletschend auf den Vorderbeinen, von denen das linke modern ergänzt ist, auf.[2] Die Deutung des Hartmann Maurus, die Noppius 1632 bekämpft, sie scheine „mit breiter Wunde in ihrer Brust für ihre Jungen oder Bärenbrut, die man ihr geraubt, im Tode noch zu kämpfen“, ist gar nicht so verfehlt. Die Löcher unten zwischen den Zitzen, an der Brust und im Maule sind zwar wohl alle nicht als Wunden zu nehmen, sondern wie an den Grimani-Reliefs als Wasserspeier angebracht; aber vielleicht ist ein Stich unter dem rechten Ohr alt. Er ist schmal und etwa 5 *cm* lang. Nach brieflichen

[1] Vgl. die Monographie von Th. Schreiber, ferner Das Museum, S. 141, Klass. Skulpturenschatz, S. 469.

[2] Sie ist 0·90 *m* hoch und vorn 0·073 *m* breit. Der linke Fuss soll während des Pariser Aufenthaltes (1794—1815), bzw. auf dem Transport abhanden gekommen sein.

Mitteilungen war ein Teil mit Blei ausgefüllt. Die Ränder sollen die gleiche Beschaffenheit haben, wie die Löcher in Brust und Bauch.

Das Stück kann schon in vorfränkischer Zeit aus einer der hellenistischen Metropolen über Marseille nach Gallien gekommen sein. Karl d. Gr. muss es nicht notwendig aus Italien mitgebracht haben. Es ist durchaus nicht ausgeschlossen, dass wir es mit einem hellenistischen Originalwerke zu tun haben, das von vornherein, wie die Brunnenreliefs Grimani, als Wasserspeier gedient hat.

2. Die Elfenbeinreliefs der Evangelienkanzel.

Koptisch-hellenistische Bildwerke.

Wer aus dem Zentralbau in den gotischen Chor des Aachener Domes tritt, hat rechter Hand einen durch Holzstufen zugänglichen Ambo vor sich, dessen „von Gold und Edelstein strahlende“ Brüstung laut Inschrift von König Heinrich geweiht wurde. Gemeint soll Kaiser Heinrich II. sein, das Werk müsste vor seiner Krönung zwischen 1002 bis 1014 entstanden sein. Der Ambo ist im Laufe der Jahrhunderte so oft verändert und allmählich derart entstellt worden, dass es sehr genauer fachwissenschaftlicher Untersuchungen bedürfen wird, um festzustellen, was daran eigentlich noch aus der Zeit des Stifters, angeblich des heiligen Heinrich, stammt.[1] Ich verzichte von vornherein darauf, den Ambo als Ganzes zu behandeln. Eine photographische Reproduktion findet man in meinem Buche „Hellenistische und koptische Kunst in Alexandrien“,[2] einen Rekonstruktionsversuch in dem zitierten Werke von Fr. Bock, S. 73.

Mich interessieren heute nur sechs Elfenbeinreliefs, die zu je dreien übereinander an den schmalen Rundstäben neben der grossen mittleren Ausbuchtung angebracht sind. Sie bildeten den Hauptinhalt meines obengenannten Buches, das 1902 erschienen ist. Ich erwartete, als ich Mitte September l. J. nach Aachen kam, dort einiges Interesse für die von mir angeregten Fragen vorzufinden. Zu meinem Bedauern zeigte sich, dass die Arbeit völlig unbeachtet geblieben war[3] und niemand Anlass genommen hatte, darüber am Orte selbst auch

---

[1] Vgl. Fr. Bock, Karls d. Gr. Pfalzkapelle, I., S. 72 f.

[2] Bulletin V (1902) der Société archéologique d'Alexandrie, p. 17 f..

[3] Ich hatte mehrere Exemplare nach Aachen selbst und an den Rhein gestiftet.

nur ein Wort zu verlieren. Entschuldbar ist das vielleicht damit, dass mein Buch im deutschen Buchhandel nicht viel herum kam und mehr im Austausch von Alexandrien aus vertrieben wird.[1] Es dürfte daher doppelt begreiflich erscheinen, wenn ich die Sache in dieser, für die breite Oeffentlichkeit bestimmten Flugschrift nochmals in aller Kürze vorführe.

Das erste Relief (Abb. 3) stellt einen Reiter dar, der, gerüstet, mit dem Schild in der Linken, nach rechts hin sprengt und mit der Lanze ein Tier niederstícht, das zugleich von einem Hund angefallen wird. Ueber das dichte, gelockte Haar des unbärtigen Mannes halten zwei Engel eine Art Krone. — Man hat sich viel den Kopf zerbrochen, woher das Relief stammen mag. Ich habe durch Heranziehung verwandter Darstellungen zu zeigen gesucht, dass es, in einen halbierten und innen ausgehöhlten Elfenbeinzahn geschnitten, aus Aegypten, wohl über Alexandria — Marseille — Trier, an den Rhein gekommen sei. Das passt natürlich durchaus nicht zu den Lehren, in denen wir aufgewachsen sind und wonach ausschliesslich Rom für den Norden als Gabenborn in Betracht kommt. Hier setzt eben mein Weg ein, der die Kunstwissenschaft aus der Sackgasse, in der die mittelalterliche Forschung seit Jahrzehnten stagniert hat, herausführen soll. Wir müssen lernen, als die eigentlichen Quellen der sogenannten romanischen Kunst nicht die römische und auch nicht, was man ursprünglich und jetzt auch wieder von manchen Seiten will, die byzantinische Kunst anzusehen, sondern erstens die Unterlage beider: die hellenistische Kunst des Mittelmeerkreises und zweitens den starken



Abb. 3. Aachen, Domkanzel: Elfenbeinrelief eines Reiters.

[1] Ich habe eben auch ein Exemplar an die Aachener Stadtbibliothek gesandt. Den Vertrieb hat jetzt Otto Harrasowitz in Leipzig.

Vorstoss, den der Orient an der Hand des Christentums unternahm. Träger der einen Bewegung ist u. a. ganz allgemein die über die Zeit hinaus, wo das Christentum Reichsreligion wurde, vorwiegend von griechischem Geiste durchwehte Gesamtkirche, Träger der zweiten Strömung das Mönchstum. Dieses war nicht in den hellenistischen Metropolen entstanden, sondern im eigentlichen Orient, war nicht von Alexandreia, Antiocheia und Ephesos aus, sondern vom eigentlichen orientalischen Hinterlande, von Aegypten, Syrien und Kappadokien aus nach dem Abendlande gewandert.



Abb. 4. Paris, Louvre: Elfenbeinrelief eines Reiters. Aus Aegypten.

Ein Zeuge solcher Wanderung ist u. a. das Relief, mit dem wir uns beschäftigen. Ich habe in meinem Buch eine ganze Anzahl von Beweisen dafür gegeben, dass es aus Aegypten stammt, und beschränke mich hier darauf, einen einzigen neuen vorzubringen, den ich zu meiner Ueberraschung in diesem Frühjahr in der, aller Welt zugänglichen Sammlung des Louvre fand (Abb. 4). Es ist das Fragment eines dem Aachener ganz ähnlichen, aus einem halben Elfenbeinzahn geschnittenen Stückes, heute noch 0·105 *m* hoch, 0·070 *m* breit und in der Mitte 0·015 *m* dick. Abbildung 4 verdanke ich einer Aufnahme, die mein Freund Max van Berchem freundlich für mich besorgt hat. Dargestellt ist der Reiter wie in Aachen, nur nach links, statt nach rechts reitend. Oben hinter dem eigenartigen Aufsatz über dem Kopf ist noch der Falz erhalten, mit dem das Stück einst in ein Möbel eingefügt war. Der Reiter ist wieder gerüstet, statt der Schuppen sind auf der Rüstung Kreis-Punkte gebohrt, wie bei einem Ringelpanzer; doch ist das Motiv hier wohl rein dekorativ gemeint, ähnlich wie am Sattel und dem Zaumzeug,

das auch in Aachen ähnlich gebildet ist. Der Reiter trägt wie dort einen Schultermantel, hat nackte Kniee und von den Waden ab Stiefel, die in den ganz gleichartig wie eine Schlinge gebildeten Steigbügeln stecken. Man beachte die Komposition der Köpfe: wie in Aachen ist der Kopf des Mannes nach vorn gewendet, der des Pferdes gewaltsam zurückgenommen. Der eine Arm greift nach hinten aus; er hält keine Lanze, sondern vielleicht einen Köcher oder ein Schwert, das an einem Band um die Schultern hängt. Der fuchsartige Hund, der auf dem Aachener Relief einem Tiere in den Rücken fällt, erscheint auf dem Louvrestück wie in die Croupe des Pferdes beissend. Eigenartig ist nur, dass neben dem ganz ähnlich derben, vollen Gesicht des Reiters links der Kopf einer Ziege (?) erscheint, die wie an dem Ohr des Pferdes leckend gegeben ist.



Abb. 5. Aachen, Domkanzel: Elfenbeinrelief eines stehenden Kriegers.

Für denjenigen, der unseren Bestand an Elfenbeinreliefs kennt und weiss, wie bezeichnend vor allem auch die weitgehende stilistische Analogie zwischen dem Aachener und dem Louvrestück unter den älteren Beinschnitzereien dasteht, wird darüber kein Zweifel sein, dass beide Schöpfungen demselben Kunstkreise angehören. Das Aachener Stück wahrt noch mehr die antike Ueberlieferung; in dem Louvre-Fragment ist alles schon mehr spielend dekorativ behandelt, das ist der ganze Stilunterschied. Ist nun die Herkunft des Aachener Reliefs ein Rätsel, so kennt man dagegen die des Louvre-Stückes sehr genau. Es wurde von dem Vorstande der ägyptischen Abteilung Benedite aus dem Pharaonenlande gebracht. Damit ist meine Ansicht vom ägyptischen Ursprunge der Aachener Reliefs aufs neue bestätigt. Von der Rückseite des Louvrestückes spreche ich später.

Das zweite Elfenbeinrelief (Abb. 5) zeigt einen stehenden Krieger, der die Linke auf einem Schilde ruhen lässt und die

Rechte auf eine Lanze stützt.[1] Neben seinen Schultern erscheinen Putti, unten zu Füssen Tiere. Ist man versucht, in dem Reiterbilde Konstantin d. Gr. zu sehen, so erinnert diese standbildartige Erscheinung an den Bronzekoloss Theodosius d. Gr. in Barletta, dem man ein Kreuz statt der Lanze in die Hand gegeben hat, während seine Linke die Weltkugel hält. Man hat neuerdings auch darauf verwiesen, dass die Gestalt den Typus des Mars Ultor zeige[2] und Graf Stroganoff in Rom besitzt eine Athena-Darstellung in Bein, die genau den gleichen Typus einer stehenden Gestalt zeigt: Sie stützt sich auf die mit der Spitze nach unten gekehrte Lanze und lässt die Linke auf dem Schilde ruhen, während oben eine Nike heranschwebt.[3] Es handelt sich also um einen geläufigen antiken Typus; auffallend ist nur, wie ich in meinem Buche zeigte, dass dieser in Aegypten überaus häufig angewendet wird. Auch das Täfelchen der Sammlung Stroganoff stammt wahrscheinlich vom Nil. Dafür spricht u. a., dass man der Athena die Lanzenspitze, mit der sie einst als Promachos auf der Akropolis den nahenden Segler begrüsste, nach unten gekehrt hat.



Abb. 6. Aachen, Domkanzel: Elfenbeinrelief mit Nereiden und Tritonen.

Das dritte Relief (Abb. 6) führt zwei Nereiden vor, von denen die obere Amphitrite oder Venus sein könnte. Sie ruhen auf dem Rücken von Tritonen und werden begleitet von Putten, Fischen und Muscheln. Auffallend ist die Freude am Derb-Nackten, der Nudität. Darin begegnet sich das Relief mit einem für Aegypten bezeichnenden Charakterzuge. Ich will hier nur ein koptisches Relief des Museums in Kairo zum Vergleich heranziehen, ein Friesstück, das zugleich als Bogenansatz diente (Abb. 7).[4]

[1] Diese ist heute zum grössten Teil ausgebrochen.

[2] Furtwängler, Berliner philol. Wochenschrift, 1903, S. 950.

[3] Graeven, Antike Schnitzereien, Tafel 68.

[4] Catalogue général du Musée du Caire, Nr. 7280 meines Teiles „Koptische Kunst". Daher auch das Klischee.

Rechts erscheint eine Nereide neben einem Hippokampen. Man merkt, wie der Bildschnitzer alles tut, um den prallen Körper dem Beschauer recht unmittelbar nahe zu bringen, genau wie in dem Aachener Relief. Leider ist der Kopf abgestossen. Man erkennt aber, dass das Haar ähnlich wie in Aachen frisiert war; besonders bezeichnend sind die langen, dünnen Flechten, die einzeln auf jede Schulter herabfallen. Man vergleiche auch die Lagerung des fliegenden Gewandes, die Bildung der Fische und Putti und wird sich bald überzeugen, dass die Aachener Schnitzerei ebenso koptischen Ursprunges ist, wie der Steinfries in Kairo. Es lässt sich allmählich eine ganze Reihe von Elfenbeinschnitzereien wegen ihrer auffallenden Nuditäten auf



Abb. 7. Kairo, Museum: Nereidenfries in Stein.

Aegypten zurückführen, so eine Aktäon-Pyxis im Museo Nazionale in Florenz[1] und eine andere Pyxis im Museum zu Wiesbaden, die den Flussgott Nil mit einem Krokodil gelagert zeigt, daneben eine halbnackte Frau, die sich auf eine Sphinx stützt und andere Gestalten von grösstem Interesse.[2] Davon unten S. 50 f. an der Hand von Abbildungen noch ausführlich.

Das vierte Relief (Abb. 8) hätte, wenn die Erkenntnis der Quellen gallo-fränkischer Kultur nicht gar so sehr durch den gebannt auf Rom gerichteten Blick unmöglich gemacht wäre, längst auf Aegypten als das Ursprungsland der Aachener Elfenbeinwerke hinlenken müssen. L. Lersch hat zuerst mit der Deutung auf Isis tastend

---

[1] Graeven, Antike Schnitzereien, Tafel 20/1.

[2] Annalen des Vereines für Nassauische Altertumskunde, Bd. XXVIII.

den richtigen Weg betreten. Bei der Unklarheit aller Vorstellungen über die aus altägyptischen, griechischen und orientalisch-syrischen Elementen zusammengesetzte Mischkultur Aegyptens in den Jahrhunderten vor der arabischen Eroberung wird es nie gelingen, dieses Relief und viele andere klar zu deuten. Es kann sich ebenso gut um eine Personifikation von Aegypten selbst, wie um die Isis Phareia, d. h. Alexandreia handeln. Jedenfalls ist die Gestalt nur aus dem spätägyptischen Milieu heraus verständlich. Parallelen habe ich in meinem Buche mehr als genug gegeben.



Abb. 8. Aachen, Domkanzel: Elfenbeinrelief mit einer ägyptischen Personifikation.

Die beiden in der Folge der Seitenteile der Kanzel zuletzt stehenden Reliefs (Abb. 9 und 10) sind derart im syrisch-ägyptischen Kreise zu Hause, dass der Tag kommen wird, wo man es unbegreiflich finden dürfte, dass einst auch an ihnen herumgeraten wurde. Man warte nur ab, bis die grosse Fassade von Meschetta lebendig vor aller Augen steht und einen ähnlichen Umschwung in unserer Kenntnis von der späthellenistischen Ornamentik hervorgerufen hat, wie seinerzeit die pergamenischen Skulpturen auf dem Gebiete unserer Vorstellungen von frühhellenistischer Plastik. Das Rankenwerk, in dem die beiden nackten Jünglinge auftreten, ist typisch dasjenige der Fassade aus dem Moab.

Da es noch gute Wege hat, bis eine allgemeine Kenntnis dieses für die Entwicklungsgeschichte der Kunst bahnbrechenden Monumentalbaues vorausgesetzt werden kann, so lege ich heute noch das Hauptgewicht auf die in Aegypten vorhandenen Parallelen unserer Reliefs. Dahin gehört zunächst eine architektonische Nische in Kalkstein (Abb. 11),[1] deren Höhlung in rein dekorativ für die Fernwirkung berechneter Art mit dem auf den linken Arm gestützten

[1] Nr. 7292a des Catalogue du Musée du Caire. Mein Klischee nach einer amtlichen Aufnahme.



Abb. 9 und 10. Aachen, Domkanzel: Elfenbeinreliefs mit bakchischer Gestalt.



Abb. 11. Kairo, Museum: Stein-Nische mit bakchischer Gestalt.

und mit gekreuzten Beinen inmitten des Weingerankes stehenden Jüngling geschmückt ist. Und dahin gehört vor allem ein Schnitzwerk in Elfenbein (Abb. 12),[1] in der Form völlig mit dem übereinstimmend, das ich oben aus dem Louvre als Parallele für das Reiterrelief beigebracht habe. Es ist wie die Aachener Stücke aus dem halbierten Elfenbeinzahn geschnitten und zeigt auf der konvexen Vorderseite, leider fragmentiert, das genaue Pendant zu unseren Bakchosreliefs. Nur ist auch hier wieder der Stil noch stärker als auf den Aachener Reliefs aus dem Hellenistischen in das typisch Koptische entwickelt. Man betrachte daraufhin die Muskulatur, den grossen Kopf, die Augen und das Haar.



Abb. 12. Kairo, Museum: Elfenbeinrelief mit bakchischer Gestalt.

Von Wichtigkeit ist auch die flache Rückseite dieses Kairiner Elfenbeinstückes. Ich stelle sie in Abbildung 13 der Rückseite des Louvrestückes (Abb. 14) gegenüber, dessen Vorderseite (mit dem Reiter) oben bereits besprochen wurde. Ein Blick überzeugt davon, dass der Schmuck beider fast identisch ist. Man sieht Ranken, die sich symmetrisch zu je einem grossen Weinblatte einrollen. Die Zwischenräume sind durch kleinere Zweige mit Trauben gefüllt und unten links sitzt, in Kairo noch trefflich erhalten, ein Perlhuhn; daneben wird wohl auch in dem Louvrestück jene Vase zu ergänzen sein, der die Zweige entspringen. Man beachte den oberen Abschluss: unter einer dicken Leiste mit dem Falz erscheint ein Dreiblatt mit Mittelknopf. Die Identität der beiden Stücke ist also ausserordentlich weitgehend; doch verraten Varianten, wie die Abschnürung der Ranken in Kairo mit dem Vogel darüber und die verschiedene Behandlung der Blätter, einen anziehend frischen Geist.

Diese weitgehende Verwandtschaft der Rückseiten der Stücke im Louvre und in Kairo öffnet uns die Augen für die Erkenntnis,

[1] Nr. 7115 desselben Kataloges.

dass wir es hier mit den in Aegypten gefundenen Resten eines ähnlichen Zyklus zu tun haben, wie er in den Aachener Reliefs vorliegt. Vielleicht finden sich mit der Zeit auch noch die anderen Glieder dieser offenbar in Oberägypten vor Mitte April 1897[1] ausgegrabenen Serie. Wer den ägyptischen Betrieb kennt, weiss, wie die Händler durch Teilung der Funde und zeitweilige Unterschlagung einzelner Stücke den Wert ihrer Ware zu steigern suchen. Die beiden bis jetzt bekannt gewordenen Reliefs hatten, zu ihrer ursprünglichen Form ergänzt, beide etwa 9 *cm* Breite und waren, wie die Aachener Stücke, nicht ganz gleich hoch, das eine im Louvre hat 10·5, das andere in Kairo ca. 12 *cm* Höhe. Die Werkform ist genau die gleiche, d. h. die Vorderseite ist konvex (2·5 *cm*, bzw. 1·5 *cm*), die Rückseite flach. Ich denke, einen zwingenderen Beweis für den ägyptischen Ursprung der Aachener Reihe kann man nicht mehr wünschen. Die original-ägyptische Serie wurde jedoch anders verwendet als die Aachener; denn die Stücke dieser letzteren sind grösser und entbehren des Schmuckes der Rückseite, ja sind zum Teil innen hohl. Sie dürften (wie heute noch) als Belag gedient haben; die ägyptische Serie aber muss zu allen Zeiten auf beiden Seiten sichtbar gewesen sein. Es wird den Gegenstand weiterer Studien bilden, festzustellen, was den verbindenden Gedanken dieser beiden merkwürdigen, in ihren Gliedern offenbar identischen Reihen bildet. Den Schlüssel dazu wird man in erster Linie in Aegypten zu suchen haben. Doch wird auch Syrien nicht aus dem Spiel bleiben dürfen. Man beachte nur ein Detail. Auf den Weinblättern zu Seiten des Dionysoskopfes der Aachener Reihe (Abb. 9 und 10) endet der Stiel mit drei Knöpfen. Dasselbe Motiv findet sich auch auf den



Abb. 13. Kairo, Museum: Rückseite von Abb. 12.

[1] Nach dem Ausweis des Journal d'entrée du Musée du Caire. Vgl. meinen Katalog, S. 193.

Stücken im Louvre und in Kairo. Wenn erst einmal das umfassende Reisewerk von Brünnow vorliegt, wird man feststellen können, dass die gleiche eigenartige Blattbildung auch an der grossen syrischen Fassade von Meschetta vorkommt.

Der sogenannte Wolf und die Elfenbeinreliefs gehören im Grunde genommen demselben Kreise, der hellenistischen Kunst an. Die Bärin vertritt noch die Zeit des reinen Hellenismus, während sich in den Formen und Typen der Elfenbeinschnitzwerke bereits stark jener orientalische Zug geltend macht, der aus der hellenistischen Gesamtkunst — man könnte sie mit einigem Rechte die römische Reichskunst nennen — Lokalstile zeitigt, in denen das Christlich-orientalische immer mehr in den Vordergrund, das Antike zurücktritt. Im gegebenen Falle haben wir es mit Vertretern des koptischen Zweiges zu tun. Für uns ist wichtig der Nachweis, dass diese Elfenbeinreliefs durchaus nichts mit Rom zu tun haben. Sie werden wohl, ohne Rom auch nur zu berühren, direkt über Marseille an den Rhein gekommen sein.



Abb. 14. Paris, Louvre: Rückseite von Abb. 4.

Das ist die These, die ich ganz allgemein auch für den Ursprung der sogenannten romanischen Kunst aufstelle. Bei der Neuheit dieser Forschungsrichtung darf man nicht erwarten, dass ich heute schon überall greifbar klare Beweise liefern kann. Es ist ein seltener Zufall, dass wenigstens für die Elfenbeinreliefs der Aachener Domkanzel die Fäden unzweideutig aufzudecken sind. Ich nehme an, dass in ähnlicher Weise auch die breite Masse der eigentlich ausschlaggebenden Anregungen gallo-fränkischer Kunst vom Orient direkt nach dem Norden gekommen ist.

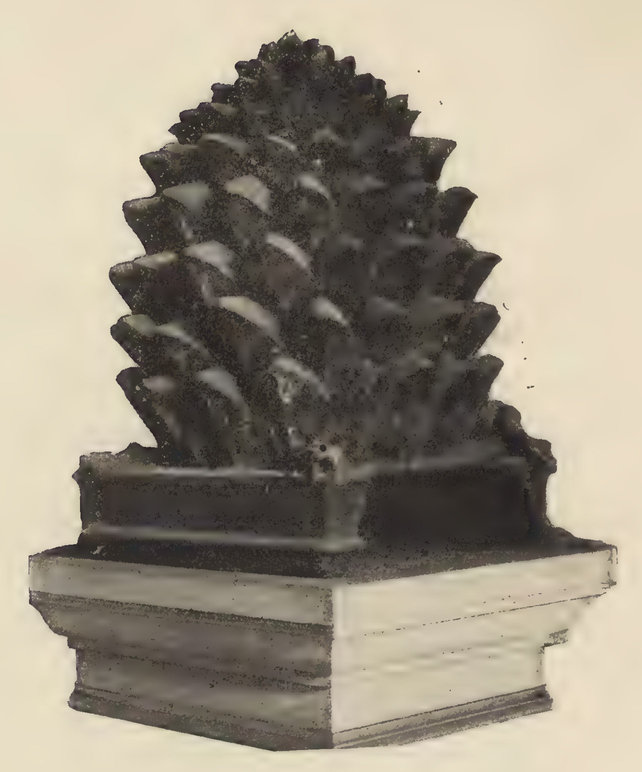


Abb. 15. Aachen, Dom: Pinienzapfen aus Bronze.

3. Die „Artischoke".

Ein Werk christlich-orientalischer Ueberlieferung.

Ich habe oben gesagt, dass es vielleicht nahe läge, die Artischoke, wie man den bronzenen Pinienzapfen in Aachen nennt, als eine Wiederholung jener Pigna anzusehen, die schon in altchristlicher Zeit im Vorhofe der Peterskirche gestanden haben soll. Schwerlich kann dabei unmittelbar an den berühmten Pinienzapfen gedacht werden, der heute im Vatikan steht; denn dieser ist, wie Hülsen wahrscheinlich gemacht hat,[1] erst kurz vor der Mitte des XII. Jahrhunderts in den Vorhof von Alt-St. Peter gekommen. Dass er an dieser Stelle einen Vorläufer hatte, ist möglich; jeden-

[1] Römische Mitteilungen 1903, S. 47. Vgl. Petersen, Vatikanischer Katalog, I, S. 896 f.

falls fehlen vorläufig Belege, die bezeugten, dass es in römischen Kirchen allgemein üblich gewesen sei, in den Atrien Pinienzapfen als Wasserspeier aufzustellen.

Auch der Pinienzapfen von Aachen würde nicht als Beweis dafür gelten können, wenn v. Reber[1] Recht hätte mit der Annahme, dass er identisch sei mit dem goldenen Apfel, der nach Einhardt einst die Spitze der Domkuppel geschmückt hatte und kurz vor Karls Tod durch einen Blitzschlag herabgeworfen worden war. Denn dann wäre er eben erst nachträglich zum Wasserspeier umgewandelt worden. Dasselbe behauptet man von der römischen Pigna, die zuerst das ältere Pantheon gekrönt haben soll. Diese Annahmen sind falsch, wie sich für Aachen zweifellos, für Rom meines Erachtens mit Wahrscheinlichkeit feststellen lässt. Man konnte zu ihnen nur gelangen, weil die orientalisch-byzantinische Bedeutung des Pinienzapfens als Wasserspeier nicht bekannt war. Ich habe die Sache eben in einem Aufsatze der „Römischen Mitteilungen" des deutschen archäologischen Institutes klarzustellen gesucht und bringe davon hier nur so viel vor, als für diese Flugschrift zweckmässig erscheint. Leider kann ich die zahlreichen dort gegebenen Abbildungen nicht auch hier verwerten, weil der Aufsatz eben im Druck ist.

Wer hätte wohl je daran gedacht, dass der Aachener Pinienzapfen als Zeuge angerufen werden kann für eine bis auf Babylon und Ninive zurückzuverfolgende Tradition? Wem wäre es eingefallen, seine Ahnen in jenen geflügelten Genien zu suchen, die, am Eingange assyrischer Paläste gemeisselt, in der einen Hand den Pinienzapfen, in der andern einen Kessel halten?[2] Bonavia hat diese Flügelwesen auf Wächter gedeutet, die in dem Kessel das heilige Wasser tragen und es mit dem Pinienzapfen als Aspergillum aussprengen, um den Eingang vor bösen Geistern zu schützen.[3] Das ist der Ursprung der Sitte erstens, den einst geflügelten Michael als Wächter an Stadt- und Kirchenportalen anzubringen, und dann der Weihwasserkessel, die man heute noch in den katholischen Kirchen sieht. Ursprünglich waren diese Behälter für das geweihte Wasser in den Vorhöfen angebracht, an die babylonisch-assyrische Abstammung

[1] a. a. O. S. 205, Stephani S. 152.

[2] Vgl. z. B. Bezold, Ninive und Babylon, Abb. 70.

[3] Transactions of the ninth int. congress of orientalists II (1893), p. 257.

aber erinnerte damals noch eben der Pinienzapfen, der diese Brunnen krönte.

Die Aachener Artischoke trägt in sich den vollen Beweis dafür, dass sie von vornherein als Wasserspeier gearbeitet war und niemals als Kuppelabschluss gedient haben kann. Sie ist in einem Stück gegossen mit einer Basis, die durch Inschriften und Flussgötter in unmittelbare Beziehung zum Gebrauch des Zapfens gesetzt ist. Leider ist viel von diesen Dokumenten zerstört. Von der Inschrift sind nur noch zwei Verse erhalten, ein dritter war noch in den Tagen des Chronisten a Beeck zu lesen. Nach der Rekonstruktion des vierten fehlenden Verses durch Käntzeler und der Uebersetzung Fr. Bocks[1] wäre der Sinn:

„Ursprung alles Gewässers, reichen der Erde die Flut dar:
(Gehon, fliessend in sanftem Lauf, goldhaltig der Phison),
Euphrat, befruchtend das Land und pfeilschnell eilend der Tigris;
Fromm singt Dank Abt Udalrich dem Erschaffer der Dinge".

Es sind also die vier Paradiesesflüsse, die hier besungen werden und dem entspricht, dass in den vier Ecken der Basis Krüge liegen, aus denen einst Wasser floss. Auf ihnen aber sassen vier Männchen, von denen leider nur eines zur Hälfte erhalten ist. Auf dem Gefäss reitend, streckt es den rechten Fuss bis zu dessen Mündung vor und legt die Rechte auf den Oberschenkel. Der linke Fuss scheint über das Gefäss gelegt, doch ist das unsicher. Der Oberkörper fehlt. Von den andern Figuren sind noch Spuren da. Eine vergleichende Zusammenstellung mit ähnlichen Figürchen von Flussgöttern an der Säule und den Bronzetüren Bernwards, ferner dem jüngeren Taufbecken im Dom zu Hildesheim, sowie am vas lustrale des Domes zu Speier führt vielleicht zur Klarstellung der einzelnen Kompositionen.

Für uns hat zunächst nur Wert die Fesstellung, dass die Datierung, die man der Inschrift gegeben hat, erste Hälfte des XI. Jahrhunderts, übereinstimmt etwa mit dem Stile der Figürchen und Einzelheiten des Pinienzapfens selbst, wie den Blättern mit dreiteiligen Rippen, die unten am Ansatz des Zapfens eingefügt sind. Abt Udalrich ist also nicht in die Zeit Karls d. Gr., sondern etwa zwei Jahrhunderte später anzusetzen.

---

[1] Die Pfalzkapelle, S. 8.

Umso auffälliger ist, dass er einen Pinienzapfen als Wasserspeier hat giessen lassen. Im Norden haben wir keine Analogie für dieses Motiv und auch in Italien fehlt jeder rechte Beleg für den spezifisch christlichen Gebrauch desselben. Ich wiederhole, dass die Pigna von St. Peter heidnischen Ursprunges ist. Sie wurde vor Christi Geburt von P. Cincius Salvius gegossen.[1] Vor dieser Sachlage mag mancher bisher ratlos gestanden haben. Sie ist denn auch nur zu erklären mit Hilfe jener christlichen Kunstkreise, die eine Brücke zwischen der babylonisch-assyrischen Uebung und dem abendländischen Mittelalter schlagen, den syrischen und byzantinischen Denkmälern. Das ist im gegebenen Falle der breite Strom, von dem in Rom und Aachen jene Spuren auftauchen, die man bisher in ihrer Vereinzelung nicht verstehen konnte. Sobald man aber erst einmal davon abgeht, für alle derartigen Rätsel die Lösung in Rom zu suchen und sich vor Augen hält, dass bis ins V. und VI. Jahrhundert über Ravenna, Mailand und Marseille hellenistische Kunst und durch die vom eigentlichen Orient ausgehende Klostertradition vor allem semitische Elemente in vollen Massen nach Gallien bzw. dem Frankenreiche strömten, später auf allen möglichen Wegen das Byzantinische die alte hellenistisch-orientalische Unterlage der abendländischen Kunst, immer wieder auffrischt, so lösen sich die Schwierigkeiten auch im gegebenen Falle von selbst: in der syrischen und byzantinischen Kunst ist das Motiv des Pinienzapfens als Wasserspeier derart bis über das Jahr 1000 hinaus verbreitet, dass sich auf Grund direkter gallo-fränkischer Tradition oder neuerlich byzantinischer Anregung sehr wohl verstehen lässt, wie Udalrich an einen Pinienzapfen als Wasserspeier denken konnte.

Ich habe in den „Römischen Mitteilungen“ die zahlreichen Belege dafür aus der syrischen und byzantinischen Kunst zusammengestellt. Ein Pinienzapfen in Stein, in der Grösse (zirka 1 *m* hoch) zwischen dem römischen (3·56 *m*) und dem Aachener (0·90 *m*) stehend, ist im Sulu Monastir in Konstantinopel erhalten. Er ist, wie die abendländischen Bronzen, in den Spitzen durchlöchert.[2] Zwei Springbrunnen mit Pinienzapfen standen im Atrium der von Basileios I. Makedon 876 bis 881 erbauten sog. Nea in Konstantinopel, einer

---

[1] Vgl. Petersen, Vatikanischer Katalog, I, S. 898.

[2] Vgl. Orient oder Rom, S. 43.

Marienkirche, wie es der Dom zu Aachen ist. Zwei andere standen in dem zum Sigma gehörenden Vorhofe des von Kaiser Theophilos (829 bis 842) erbauten Teiles im Kaiserpalaste zu Konstantinopel. Der eine hiess der mystische Brunnen des Trikonchos, der andere bot im Becken die Früchte der Jahreszeit, während der Pinienzapfen Gewürzwein spendete. Noch ist uns die Nachbildung eines solchen Atriumbrunnens erhalten in dem berühmten Theodoramosaik von S Vitale in Ravenna und ebendort steht noch im Vorhofe von S. Apollinare nuovo an der Stelle des alten Kantharos eine Säule, die heute noch einen Pinienzapfen trägt. Eine Analogie bietet auch ein aus Venedig bzw. dem Oriente stammendes Relief in den Königlichen Museen zu Berlin[1] (Abb. 16), wo unten hinter dem Brunnen mit dem Pinienzapfen ein Hirsch steht, mit Bezug auf Ps. XLI, 1, womit auch die Deutung für den Brunnen als den des Heils gegeben ist. Andere Reliefplatten an S. Marco in Venedig und der Kirktscheschme in Konstantinopel stellen durch die in Wappenstellung neben die Rankenvase mit dem Pinienzapfen gestellten Greifen und Pfauen den direkten Bezug zu Syrien bzw. dem altorientalischen Hinterlande her. Daüber ausführlicher in den „Römischen Mitteilungen".



Abb. 16. Berlin, kgl. Museen: Steinrelief aus Venedig.

Was noch fehlt, wäre der Nachweis, dass diese Art Brunnen oder seine bildliche Darstellung auch im Abendlande bekannt war und die Wurzel dafür, wie in Byzanz, in der von Süden nach Norden ziehenden hellenistisch-orientalischen Kunst Syriens zu suchen ist. Dieser Beweis liegt vor, wenn auch nicht handgreiflich, so doch in so ausgesprochener Deutlichkeit, dass kaum etwas zu wünschen

[1] Bode-Tschudi, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche, Nr. 2 f.



Abb. 17. Paris, Bibliothèque nationale, Godescalc-Evangeliar: Mystischer Brunnen.

übrig bleibt, es sei denn, dass ein Fund uns eines Tages den Pinienzapfen selbst hinter der mystischen Form seiner Einkleidung hervortreten liesse. Zeugnis nämlich für die Uebertragung der mesopotamisch-syrischen Anschauungen nach dem Abendlande sind die aus karolingischen Handschriften bekannten Miniaturen des Lebensbrunnens.

Ich habe bereits 1891 nachgewiesen,[1] dass diese Art Darstellung syrischen Ursprunges ist. Die karolingischen Miniaturen lassen ihre Vorlage ziemlich offenkundig hervortreten, so besonders Godescalc in dem Prachtkodex, den er 781 bis 783 für Karl d. Gr. geschrieben hat (Abb. 17). Man sieht den „mystischen Brunnen" wie in einer der syrischen Miniaturen des Etschmiadsin-Evangeliars und dazu ringsum Tiere, die sonderbarerweise alle mit je einem Zweige vor sich gegeben sind, an dem sie zu fressen scheinen. Dieses an sich unverständliche Motiv ist tale quale von den Krönungen syrischer Canones-Arkaden herübergenommen. Jüngere karolingische Handschriften, wie das Soissons-Evangeliar zeigen das Motiv schon verständlicher. Das geheimnisvolle Tempelchen ist hier offen; was Godescalc als Schranke gegeben hat, entpuppt sich als Brunnenbrüstung, in der Mitte sprudelt lustig der Springbrunnen. Es fehlt diesem Lebensbrunnen nur eines, was ihm wie auf den Brunnen in Konstantinopel und wohl auch in den Vorhöfen babylonischer Bauten erst seine rechte Bedeutung gab: das Symbol der Fruchtbarkeit bzw. des Lebens, eben der Pinienzapfen. Dass er zur Darstellung des Lebensbrunnens gehört, zeigen zahlreiche byzantinische Mosaikbilder und Miniaturen. Ich erwähne hier nur den Canonesschmuck zweier Evangeliare in Paris und Parma. Das eine aus dem X. Jahrhundert in der Bibliothèque nationale (Cod. gr. 64) zeigt den Brunnen mit dem Pinienzapfen offen, von den Tieren umringt, das andere in Parma (Cod. Pal. 5), um 1100 entstanden, führt ihn genau in der karolingischen Art, d. h. überbaut mit einem Tempelchen, vor. Immer dient der Pinienzapfen als Wasserspeier.

Ist nun die Aachener „Artischoke" mit diesen Dingen in Beziehung zu bringen? Ich glaube, man wird nun nicht mehr zu behaupten wagen, sie sei die Nachahmung der vatikanischen Pigna oder sonst wie von Rom aus angeregt, etwa wie die Bernwardsäule

---

[1] Byzantinische Denkmäler, Bd. I, S. 58 f.

zu Hildesheim durch die römischen Triumphalsäulen. Es liegt doch viel näher zuzugeben, dass jenes im XI. Jahrhundert und später noch im byzantinischen Kreise nachweisbare Fortleben babylonisch-syrischer Ueberlieferungen auch im gallisch-fränkischen Abendlande möglich war. Ich glaube nicht an eine Anregung von Byzanz her. Viel wahrscheinlicher ist mir, dass die gallisch-fränkische Kirche parallel mit Byzanz Ueberlieferungen bewahrt hat, die einst in beiden Kulturkreisen von Syrien aus angeregt worden waren. Die nachfolgenden Kapitel, besonders dasjenige über Trier werden zeigen, wie ausgedehnt die Beziehungen des Kreises, dem auch Aachen angehört, zum Oriente in frühchristlicher Zeit gewesen sind.

4. Das „Martyrion".

Ein hellenistisch-orientalischer Bautypus.

Der von Karl d. Gr. erbaute Dom zu Aachen fällt aus der typischen Art des Kirchenbaues, für den die Basilika herrschend war, heraus. Er ist ein auf acht Pfeilern ruhender Zentralbau (Abb. 18 und 19), der aussen, der Ueberwölbung des Umganges entsprechend, sechzehneckig ummantelt ist. Richtung gibt ihm lediglich eine Vorhalle im Westen, der einst im Osten ein kleiner quadratischer Anbau entsprach. Das Gebäude hat ein Obergeschoss, zugänglich durch Wendeltreppen, die zu beiden Seiten der einst offenen Vorhalle liegen. Dem Ganzen war kein eigentliches Atrium mit Säulenhallen, sondern, nimmt man an, ein von hohen Wohnhausmauern umschlossener Hof vorgelagert, in dem der Pinienbrunnen gestanden haben soll. Durch einen Portalbau im Westen eintretend, sah man eine Fassade vor sich, die über der Vorhalle zwischen den Türmen im Obergeschoss eine Loggia zeigte.

Man hat nach Vorbildern für dieses eigenartige Bauwerk gesucht und solche auf einem jener Wege gefunden, auf dem die orientalische Kunst im IV. bis VI. Jahrhundert ihren Weg nach dem Westen zog, in Ravenna und der Gegend von Mailand. S. Vitale ist in der Tat ein allerdings mehr feingliedriger und reicherer Vorläufer des Aachener Domes und die Rotonda in Brescia wie S. Fedele in Como zeigen wirklich einige der konstruktiven Vereinfachungen, die auch der Bau Karls d. Gr. aufweist. Ja, es ist sogar ausdrücklich bezeugt, dass Karl 801 in Ravenna war und dass er sich vom Papste Hadrian die Erlaubnis hatte geben lassen,

den Palast dieser Stadt auf Mosaiken und Marmor hin ausplündern zu dürfen. Damit ist zweifellos eine direkte Beziehung zwischen Aachen und Ravenna hergestellt. Man beachte jedoch, dass keine Nachricht vorliegt, die bezeugte, Karl hätte bei seinen Bauten an die Vorbilder der Stadt des Theodorich angeknüpft. Er hat sich wohl von dorther, wie aus Rom und Trier, lediglich wertvolles Schmuckmaterial geholt.

Hatte Karl eigentlich nötig, nach Italien zu gehen, um dort die erforderlichen Formenanschauungen zur Ausführung eines Zentralbaues zu sammeln? War wirklich in seinen fränkischen Stammlanden eigene Kunst nicht zu finden und stellt man sich die merowingischen Denkmäler mit Recht als unbedeutend und ganz unselbständig, wenn nicht barbarisch vor?[1] Ich gestehe, dass ich nicht dieser Ansicht bin, vielmehr sehr entschieden Stellung nehme gegen die verbreitete Schulmeinung, es sei in der Kunstentwicklung des Abendlandes zwischen Konstantin und Karl d. Gr. ein Stillstand eingetreten und Byzanz allein sei damals der Hort alles Könnens gewesen.[2] In meinem Buche „Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte" habe ich in einem Schlusskapitel die Spuren zu sammeln gesucht, die darauf führen, dass wir uns die Entwicklung der Architektur doch sehr wesentlich anders werden vorstellen müssen als bisher.[3] Das Aachener Münster ist nach meiner Ueberzeugung aus einer in Karls Heimat lebendigen Uebung heraus entstanden. Diese gallofränkische Kunst war von der einst von den hellenistischen Metropolen aus begründeten Kirche Galliens angeregt und später verstärkt worden durch die direkt vom inneren Orient nach dem Frankenreich überströmende Bautradition der Klöster. Diese grosse Bewegung erhielt durch Karls Anstoss einen mächtigen Aufschwung nach der nationalen Seite hin und nahm dann allmählich jene Form an, die wir den romanischen Baustil nennen. Dieser hat mit der von römischen Soldaten nach dem Norden getragenen spezifisch römischen Kunst sehr wenig zu tun; ein konstruktiver Vorteil allein, das Kreuzgewölbe, dürfte im Abendlande von Rom aus zu seiner Beliebtheit gelangt sein. Die christlichen Bautypen an sich aber sind

---

[1] v. Reber, Abh. d. k bayr. Akad. d. Wissensch., III. Kl., XIX. Bd., III. Abt., S. 716 u. 722 f.

[2] v. Reber, Sitzungsber. d. philos.-hist. Kl. der kgl. bayr. Akad. d. Wissensch. 1902, S. 463 f.

[3] Vergl. dazu auch Zeitschrift für Bauwesen 1903, Sp. 629 f.

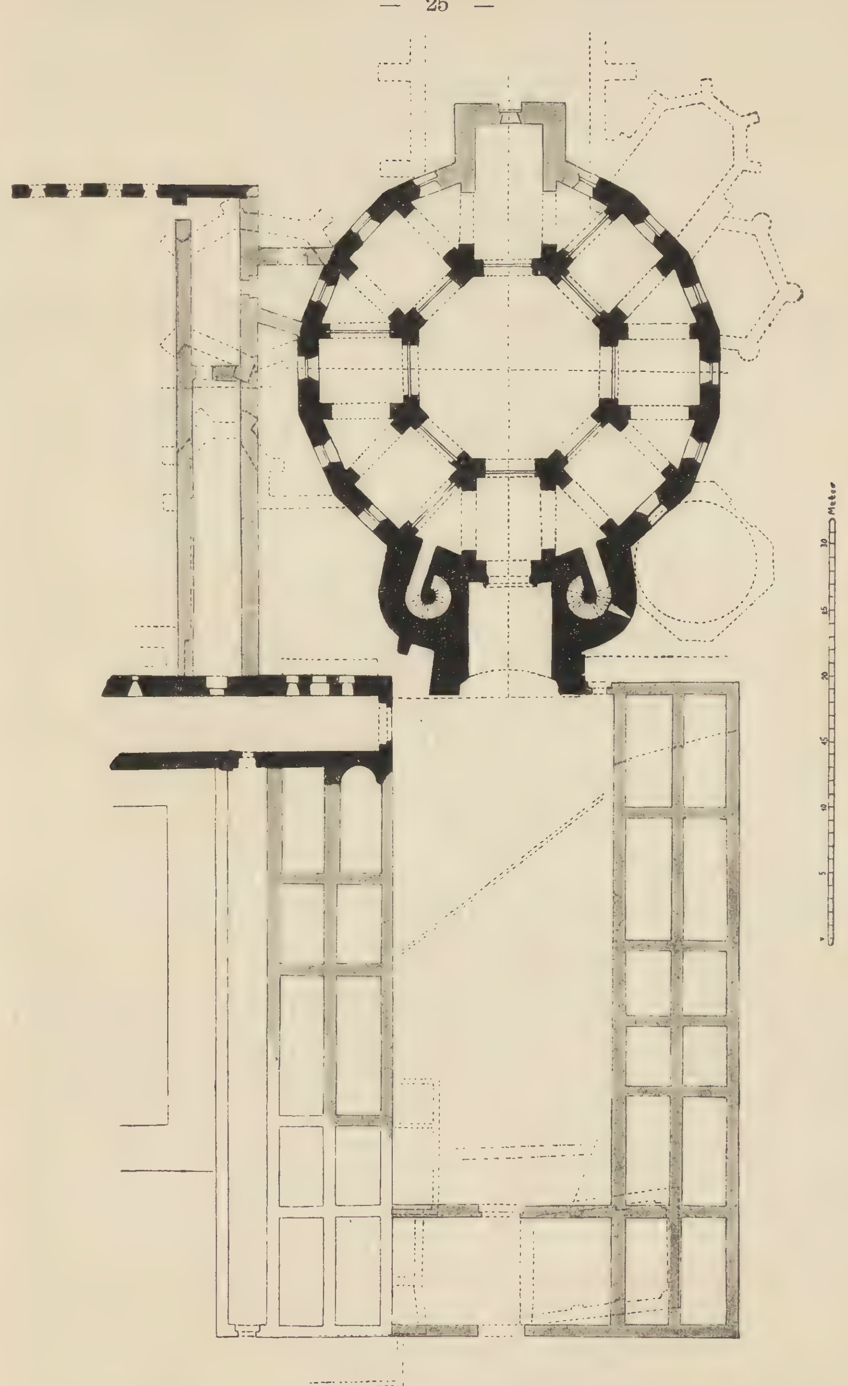


Abb. 18. Aachen, Dom und Umgebung: Teilweise Rekonstruktion von C. Rhoen.
[Nach Blatt 1 der Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins, Bd. VIII (1886).]

in ihrer reichen Mannigfaltigkeit fast alle zusammen vom eigentlichen und hellenistischen Orient aus importiert worden.

Diese neue Anschauung, die uns, hoffe ich, dauernd aus dem Labyrinth der dunklen Jahrhunderte und der römischen Sackgasse befreit, setzt natürlich voraus, dass wir beim Suchen nach Vorbildern eines karolingischen Baues nicht bei Europa stehen bleiben, etwa bis Konstantinopel gehen und dann über Ravenna wieder zurückkehren. Die Residenz am Bosporus muss wie Thessalonike und die beiden oberitalischen Metropolen Ravenna und Mailand betrachtet werden als eine koordinierte Ausstrahlung derselben Kunstkraft, die seit vorrömischer Zeit über Marseille nach dem Norden zog und dann mit der Kirche und dem Mönchstum in den alten keltischen und den fränkischen Gebieten die Oberhand gewann, jener Kunstkraft, die aus der Blüte der altorientalischen Kulturen an sich oder durch Vermählung mit hellenischer Schönheit hervorgegangen war.

Für die auch im Norden herrschende Bauform der Gemeindekirche, die Basilika, habe ich die Fäden, die als Beweise meiner Anschauung gelten können, bereits in meinem oben zitierten Buche gesammelt. Dagegen liess ich dort den Zentralbau unberücksichtigt. Es ist ein glücklicher Zufall, dass ich jetzt unerwartet Gelegenheit habe, mich auch darüber zu äussern.

Der Bautypus des Aachener Domes ist ein im Orient ungemein verbreiteter. Er war schon im IV. Jahrhundert allgemein in Verwendung für sogenannte Martyrien, d. h. Denkmalkirchen, die damals zum Andenken der Märtyrer überall wie Pilze aus der Erde schossen. Ich bringe hier im Wortlaut zwei Beschreibungen, die bei den griechisch schreibenden Kirchenvätern Kappadokiens erhalten sind. Gregor von Nyssa hatte sich zwischen 379 und 394 an den Bischof von Ikonium, Amphilochius, gewandt mit der Bitte, ihm zur Aufführung eines Martyrions Arbeitskräfte nach Nyssa zu senden. Auf dessen prinzipielle Bereitwilligkeitserklärung hin, beschreibt er nun sein Projekt eingehend. Ich teile nur die für die vorliegende Schrift passenden Stellen in einer Uebersetzung von Bruno Keil mit. Man findet den Brief vollständig in meinem Buche über Kleinasien, S. 71.

Gregor von Nyssa schreibt: „Ein Kreuz ist der Grundriss der Kapelle; es versteht sich hiernach, dass es in allen seinen Ausdehnungen sich aus vier (Zimmer-) Räumen zusammensetzt. Die Ver-

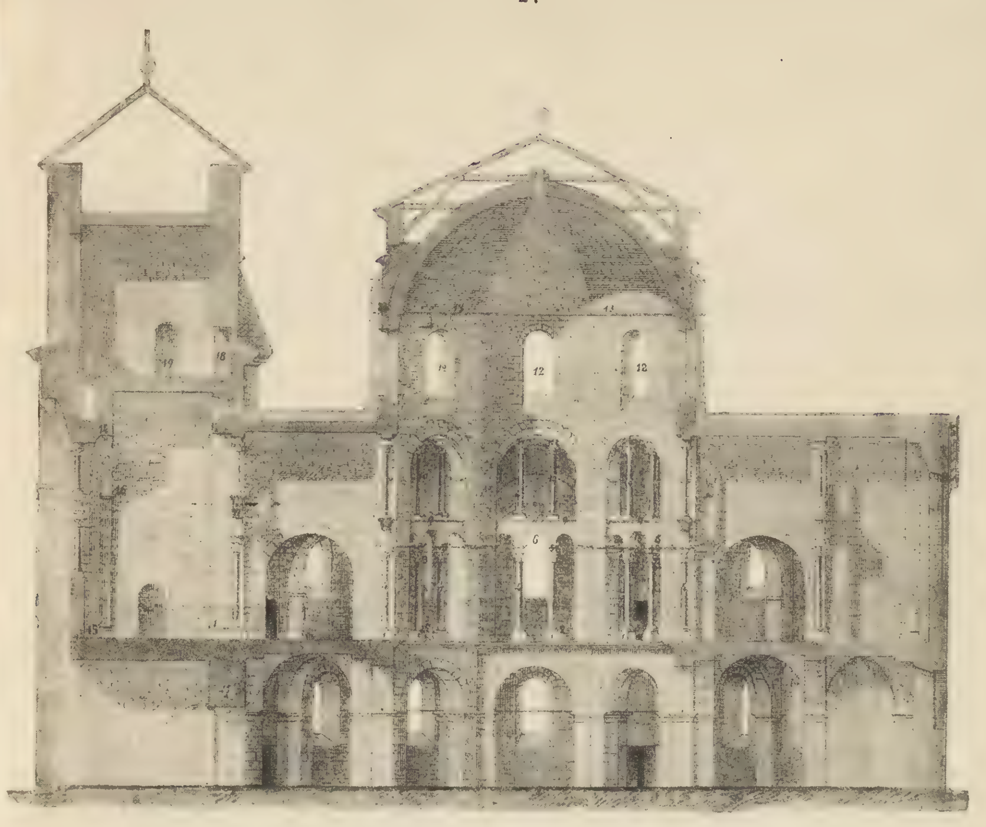


Abb. 19. Aachen, Dom: Längsschnitt. Teilweise Rekonstruktion von C. Rhoen. [Nach Blatt 2 der Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins, Bd. VIII (1886).]

bindung der Räume untereinander ist so hergestellt, wie man es durchgehends bei dem kreuzförmigen Grundriss findet. In das Kreuz ist also ein Kreis eingelegt, der durch acht Winkel seine Form erhält; einen Kreis habe ich die Figur des Achtecks genannt, weil sie rund ringsumläuft. So setzen denn vier diametral einander gegenüberliegende Seiten des Achtecks den mittleren Kreisraum mit den nach vier Richtungen hin angrenzenden Räumen durch Bogen in Verbindung. Die anderen vier Seiten des Achtecks, die, welche zwischen den viereckigen Räumen laufen, öffnen sich nicht in gleicher Weise in solche Räume, vielmehr soll sich um jede von ihnen ein Halbkreis spannen, der nach oben mit muschelförmiger Rundung auf einem Bogen ruht. Also acht Bogen gibt es im ganzen, durch welche die je parallel einander gegenüberliegenden Vierecke und Halbkreise mit dem Mittelraum in Verbindung stehen. Innerhalb der

einander gegenüberliegenden würfelförmigen Räume sollen ebensoviel Säulen (wie im Oktogon) zu stehen kommen, zum Schmuck wie zur Sicherung; sie werden ebenfalls Bogen tragen, und zwar gleicher Konstruktion wie die im mittleren Innenraume. Ueber diese letzten acht Bogen (des Oktogons) wird mit Rücksicht auf das richtige Verhältnis der Fenster, die über ihnen zu liegen kommen, der achteckige Raum noch um vier Ellen höher geführt; darauf setzt ein kreiselförmiger Kegel an, dessen Rundung entsprechend sich das Dach aus breiter Spreitung zu spitzem Keil formt."[1]

„Was die Masse betrifft, so soll die Breite jedes der viereckigen Räume auf acht Ellen, am Boden gemessen, auskommen; halbmal so gross sollen die für die Länge werden, und die Höhe, wie sie durch das richtige Verhältnis zur Breite gefordert wird. So ist das Mass auch für die Halbkreisnischen; denn der Raum zwischen den würfelförmigen Räumen weist in gleicher Weise (wie die Breite dieser Räume) durchgehends acht Ellen auf. Als Tiefe erhalten sie die Fläche, welche der Zirkel umzieht, wenn man ihn in die Mitte der Seitenlinie einsetzt und durch deren Endpunkte laufen lässt. Die Höhe wird auch hier das richtige Verhältnis zur Breite ergeben. Endlich die Mauer: sie läuft in einer Stärke von drei Fuss aussen um die mit lichtem Mass gemessenen Innenräume und so um den gesamten Bau." Es folgt dann eine Auseinandersetzung über die Art des Wölbens, das Baumaterial (Ziegel und Feldsteine) und die Steinmetzarbeit. Dann fährt der Brief fort:

„Die Steinmetzarbeit erstreckt sich nun nicht bloss auf die zweimal acht Säulen, deren Schäfte (durch Kannelierung) zu verzieren sind, vielmehr erfordert der Bau auch altarähnliche (ionische) Basen und skulpierte Kapitelle nach korinthischem Stile. Der Eingang (die Türeinfassung) besteht aus Marmorsteinen, welchen der gebührende Zierrat werden soll, und über ihnen liegt der Türaufsatz; er ist dekorativ ausgestattet mit den üblichen Reliefzeichnungen, die (mit ihrer Profilierung) zu der Ausladung des Gesimses in das entsprechende Verhältnis gesetzt sind. Für alles dieses wird das

---

[1] Ich benütze die Gelegenheit, um einen S. 75 meines Buches „Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte" unterlaufenen, sinnstörenden Druckfehler richtig zu stellen. Zeile 14 von unten muss es heissen: Nun ist gerade diese Art als das wichtigste Kennzeichen der griechisch-byzantinischen im Gegensatz zur römischen Konstruktion erkannt worden."

Material natürlich von uns geliefert werden; die Kunst soll zu der Materie die Form geben.“

Das projektierte „Martyrion“ von Nyssa war also wie der Aachener Dom ein Oktogon, nur war darin dadurch, dass man die Bogen in den Achsen offen liess, in den Diagonalen aber durch Nischen mit Säulen schloss, die Kreuzform betont. Dieser Bau hatte keine Emporen. Dass aber auch sie bereits im IV. Jahrhundert allgemein gebräuchlich waren, bezeugen die Nachrichten,[1] die wir über das grosse Oktogon Konstantins in Antiocheia haben und vor allem Gregor von Nazianz in einer Rede, die er auf seinen im Jahre 374 verstorbenen Vater in dem von diesem erbauten Martyrion hält. Die nachfolgende rhetorisch durchhauchte Stelle beschreibt diesen Bau.

Gregor von Nazianz sagt: „Mit acht geraden, gleich langen Seiten kehrt er (der Tempel) in sich zurück, in die Höhe strebt er mit den schönen Säulen und zweistöckigen Hallen, sowie mit den über ihnen ruhenden Bildwerken, die hinter der lebendigen Wirklichkeit nicht zurückstehen; mit der Kuppel strahlt er von oben herab, umleuchtet mit reichen Quellen (Wellen) des Lichtes die Augenwunder, als wäre er wirklich des Lichtes Wohnstatt. Rings wird er umschlossen von Wandelhallen glänzendsten Baumaterials, die in gleichen Winkeln um ihn geordnet sind und dergestalt den Innenraum umschliessen, dass dieser geräumig bleibt. Hinaus strahlt er mit der reizvollen Anmut seiner Türen und Hallentore; schon von ferne begrüsst er die Nahenden. Und dabei sage ich noch kein Wort von dem äusseren Schmuck, von der Schönheit und Masse des aufs Haar gefügten Quadergesteins, nicht, wieviel Marmorgestein an den Basen und Kapitellen, welche die Ecken (Winkel) schmücken, sich findet und wieviel einheimischen Gesteins, das in nichts hinter dem fremden zurücksteht; sage noch nichts von den vielgestaltigen und bunten Bandstreifen, die vom Fundament bis zur Spitze vorspringen und eingelegt sind, so dass diese Spitze dem Betrachter einen Raub antut, da sie seinem Schauen die Grenze (ein Ende) setzt.“

Diese Beschreibung könnte bis zu einem gewissen Grade auch für das Aachener Oktogon gelten, nur war das Martyrion von Nazianz nicht wie das Martyrion von Nyssa aussergewöhnlich

---

[1] Vgl. übrigens mein „Kleinasien“, S. 159.

in Ziegeln oder wie das Aachener in einer Mischtechnik, sondern nach der in Kleinasien heimischen Bauart aus Quadern errichtet. Wertvoll ist, dass sich auch in Nazianz schon jene eigenartigen Pfeilervorlagen aussen an den Ecken des Oktogons fanden, die am Aachener Dom noch am Tambour mit ihren Marmorkapitellen als Krönung erhalten sind.

Ausser diesen beiden Beschreibungen kommen nun aber als Belege noch solche Martyrien in Betracht, die bis auf den heutigen Tag in Ruinen aufrecht stehen. Ich habe davon in meinem Buche

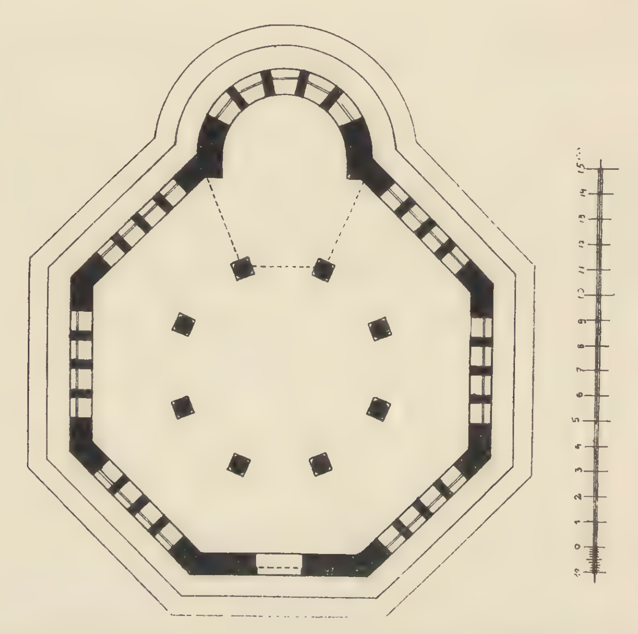


Abb. 20. Isaura: Oktogon. (Aufnahme von Fritz Knoll. Expedition der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen.)

eine ganze Reihe aus Kleinasien beschrieben, kann mich daher hier kurz fassen. In Soasa steht die Ruine eines Oktogons mit Pfeilern; es hatte keine Emporen. Diese fehlen auch bei dem Oktogon von Isaura (Abb. 20), dessen Decke auf acht Säulen ruhte. Es hat im Osten eine kleine Apsis, die ebenso wie jede andere der Achteckseiten von fünf, bzw. vier Fenstern durchbrochen war, eine Gliederung, die bereits lebhaft an die romanischen Triforien und Zwerggalerien erinnert haben mag.

Dem Aachener Bau muss merkwürdig nahe gekommen sein ein Oktogon in Hierapolis, das Hübsch für eine christliche Kirche ansah, das aber vielleicht ein Vertreter der heidnischen Vorläufer des Martyrion-Typus ist (Abb. 21). Wir sehen die acht Pfeiler noch näher der Wand stehend als es in christlicher Zeit üblich war und die Gewölbe des Umganges wie in Aachen so verteilt, dass grosse Rechtecke mit Dreiecken wechseln. Die Umfassungsmauer ist nicht

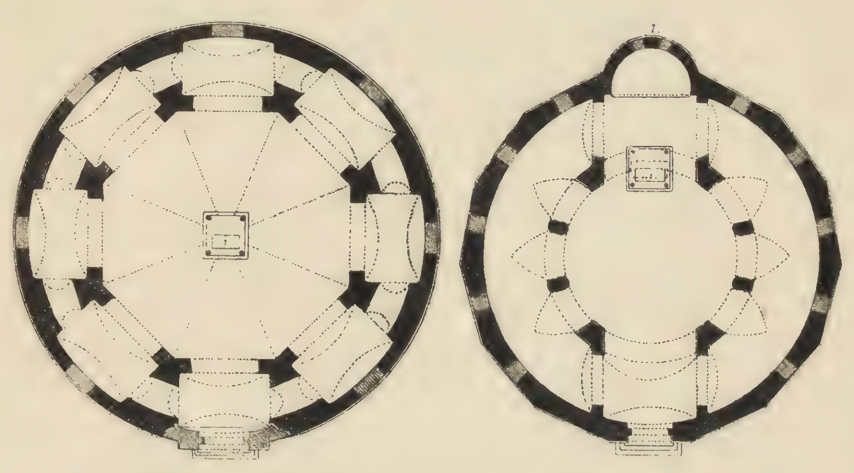


Abb. 21. Hierapolis, Oktogon. (Nach Hübsch.)

Abb. 22. Derbe (? Binbirkilisse), Oktogon. (Nach Hübsch.)

wie in Aachen polygonal, sondern kreisrund, jedem Bogen des Innern entspricht ein Fenster. Eine Apsis fehlt. Im Aufbau ist bezeichnend, dass die Kuppel in acht Kappen, wie in Aachen, aufstieg. Ob Emporen da waren, ist zweifelhaft. — Ein Martyrion ist dann noch in „Polemona" erhalten; die acht Pfeiler sind durch schwere Tonnen verbunden, die Apsis hufeisenförmig. Sehr interessant ist ferner ein Oktogon in Derbe, bzw. Binbirkilisse (Abb. 22); es sucht den Zentralbau basilikal zu durchsetzen, ist aussen wie der Aachener Dom polygonal ummantelt und hat eine ganz kleine Rundapsis.

Weit interessanter als diese kleinasiatischen Parallelen sind solche in Syrien und Armenien. Ich sehe ab von der Vorführung der bekannten Oktogone in Bosra, Ezra und Jerusalem und möchte nur in Anschluss an Aachen aufmerksam machen auf das ovale

Oktogon in Wiranschehr in Mesopotamien (Abb. 23). Die lang ausgedehnte Apsis mag jüngeren Ursprunges sein; alt aber sind jedenfalls die drei Eingänge in den anderen Achsen. Man erinnere sich, dass auch in Aachen Seitenausgänge gebrochen sind, wenn

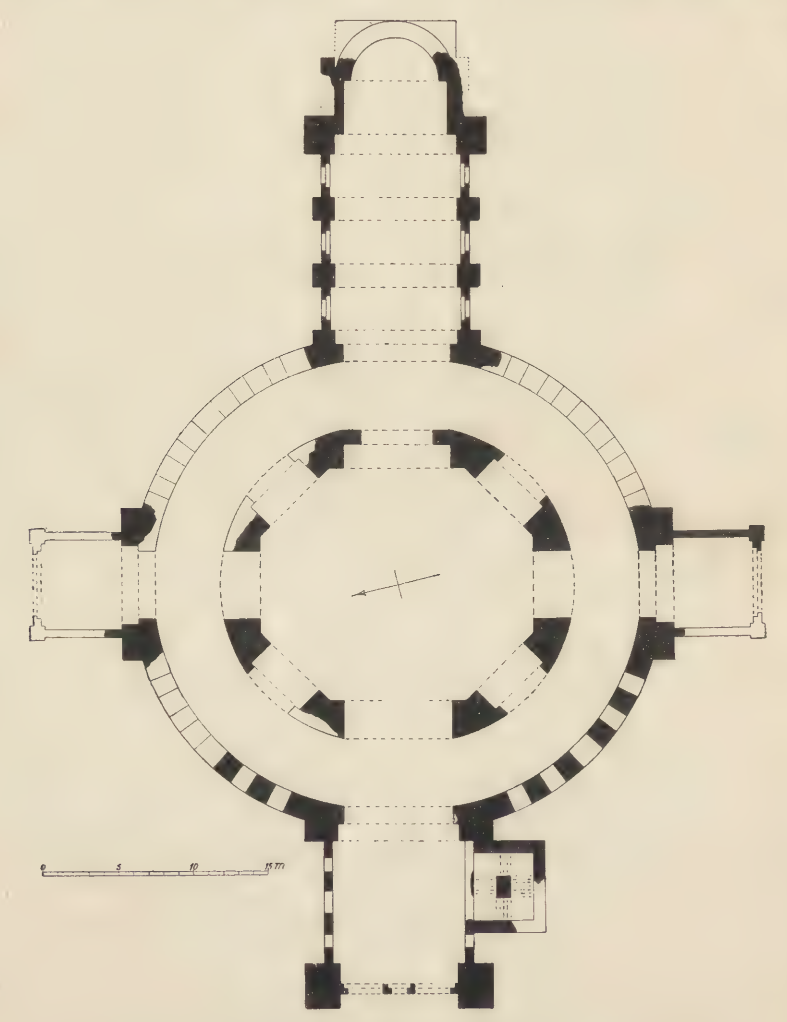


Abb. 23. Wiranschehr, Ovales Oktogon. (Aufnahme von O. Puchstein.)

auch nicht in den Achsen, so doch in der Polygonseite unmittelbar östlich daneben. Auffallend erinnert aber an Karls Bau die Anlage einer Vorhalle vor dem Haupteingange. Sie ist fast quadratisch und ganz- oder halboffen zu denken. Seitlich wird sie von qua-

dratischen Treppentürmen flankiert, muss also wie in Aachen im Oberstock eine Loggia als Zutritt zu den Emporen gehabt haben.

Erst nach Erscheinen meines Buches über Kleinasien wurde mir ein Zentralbau von einziger Genialität der Anlage bekannt. Ich behandle ihn hier ausführlicher, einmal, weil er meine in jenem Buche ausgesprochene Ansicht vom Ursprunge dieser Bauart und

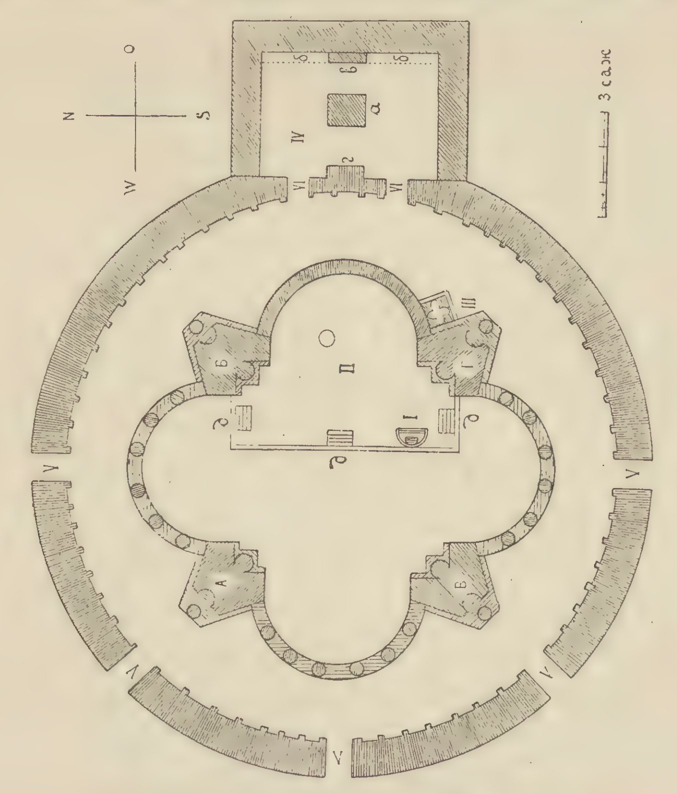


Abb. 24. Kirche des heil. Gregor bei Etschmiadsin.

der byzantinischen Kreuzkuppelkirche ungeahnt bestätigt, dann weil er trotz der grossen Verschiedenheit doch gerade einige derjenigen Züge aufweist, die an dem Aachener Bau eigenartig sind.

Im ersten Bande meiner Byzantinischen Denkmäler (S. 10 f.) hatte ich Korbkapitelle publiziert, die ich in dem armenischen Patriarchatskloster Etschmiadsin am Ararat gefunden hatte und die nach den darauf befindlichen Monogrammen in die Zeit des Katholikos Nerses III. des Erbauers (640 bis 661) zu datieren waren. Aus armenischen Geschichtsquellen liess sich feststellen, dass der Ort,

von dem sie stammten, identisch sei mit einer Kirche, die Nerses III. dem heil. Gregor, dem Apostel der Armenier, erbaut hatte; dessen Reliquien sollten unter den vier kolossalen Säulen untergebracht gewesen sein. Es ist sehr verdienstvoll, dass dieser wertvolle Bau seit 1900 durch den Archimandriten Chadschik Dadian von Etschmiadsin ausgegraben wurde.[1] Da kam denn ein Grundriss zu Tage von so überraschender Eigenart, dass dadurch meine allmählich gewonnene Ueberzeugung von der bis zu einem gewissen Grade führenden Rolle der armenischen Kunst in der Entwicklung der Architektur vollauf bestätigt wird.

Wir sehen Abb. 24 einen Rundbau von 55 Arschin = 39·11 *m* Durchmesser, der in seinem Innern in der Tat jene vier von den literarischen Quellen erwähnten „Säulen" als Kuppelträger aufweist. Es sind massive Pfeiler von seltsamer M-förmiger Bildung, im Norden, Süden und Westen verbunden durch je sechs im Halbkreise stehende Säulen, im Osten aber durch eine halbrunde Apsiswand geschlossen. Die Verbindung dieser Stützen — der Oberbau stürzte (bei einem Erdbeben vielleicht) schon im IX. Jahrhundert ein[2] — mit der Umfassungsmauer ist nicht mehr festzustellen, man wird sie vielleicht nach dem Muster von S. Vitale ergänzen dürfen. An der Innenseite der Rundmauer sind 64 Pilaster angebracht, denen von jedem Pfeiler aus eine freistehende Säule entgegentritt. Alle diese 18 + 4 = 22 Säulen trugen Korbkapitelle. Vier andere Dreiviertelsäulen legen sich in die inneren Zwickel der Pfeiler; sie trugen vier Adler mit ausgebreiteten Schwingen als Kapitell. Dieser merkwürdige Bau hat drei Eingänge in den Achsen, dazu zwei hinter den westlichen Pfeilern. An den Rundbau ist im Osten eine Kapelle angebaut.[3] Es ist keine Apsis; diese liegt halbrund im Innern und dann ist ja der Anbau auch eckig. Er wurde überdies durch einen Doppelbogen von West nach Ost in zwei durch je eine Tür zugängliche Kammern geteilt.

Ich finde nun, dass dieser Anbau in seiner Grösse und Grundform an den durch Ausgrabungen festgestellten „Chor" des

[1] Bericht von Ter-Movsesian, Fouilles de l'église de St. Grégoire prés d'Etschmiadsine. Bulletin de la Commission Imp. archéologique VII (1903), p. 1 f. (Russisch.) Darnach auch meine Abbildungen.

[2] Man beachte den kolossalen Gewölbebrocken oben links in Abb. 26.

[3] Der Grundriss zeigt den Tatbestand nicht ganz richtig; die Aussenmauer der Rotunde geht rund durch, erst in beträchtlicher Höhe setzt die Disposition ein, welche die Aufnahme zeigt.

Domes zu Aachen erinnert. Auch dieser war entgegen allem alten Brauche viereckig und viel zu klein, um als Presbyterium dienen zu können. Dazu kommt: auch für Aachen ist mehrfach bezeugt, dass das Presbyterium sich im Mittelraume des Oktogons befunden hat; ob nun in ähnlicher Art, wie in der armenischen Gregorskirche, das wird später einmal zu untersuchen sein. Jedenfalls ist

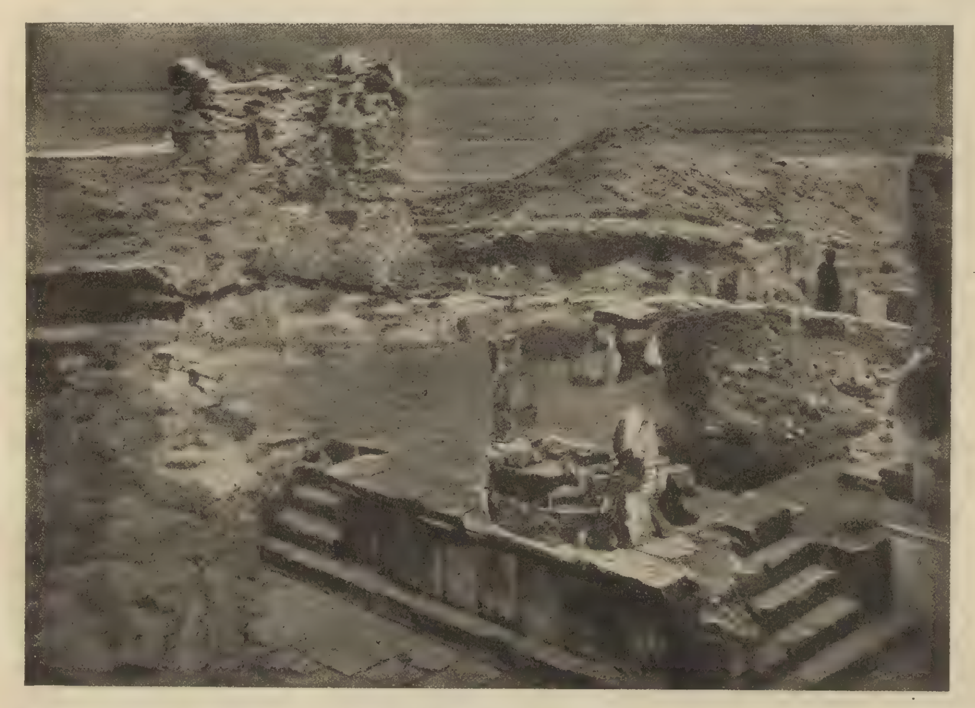


Abb. 25. Ruine der Kirche des heil. Gregor bei Etschmiadsin; Altarterrasse im inneren Oktogon.

die einzigartige Anlage der armenischen Kirche der grössten Beachtung wert (Abb. 25). Vor die Ostpfeiler tritt ein massiv in Stein ausgeführtes und durch drei Treppen zugängliches Podium, auf dessen Südseite ein Ambo steht. Ter-Movsesian hält diesen halbrunden Aufbau zwar für den Altar; darin soll das Haupt Gregors beigesetzt gewesen sein. Die Abbildungen aber sprechen entschieden für einen Ambo. Hinter der Hauptapsis in der Ecke des Südostpfeilers befindet sich das Taufbecken mit der Eintiefung in Vierpassform.

Man gestatte, dass ich einen Augenblick aus dem Rahmen dieser Flugschrift heraustrete. Das Martyrion des Apostels der

Armenier hat eine ausserordentliche Bedeutung für die Geschichte der christlichen Kunst im Orient und damit auch für das Abendland. Sicher datiert um 650, öffnet es uns die Augen für den Formenreichtum einer Zeit, die wir mit der Aufschrift „Byzantinisch" abgemacht zu haben glauben. Dieser Bau bei Etsch-



Abb. 26. Ruine der Kirche des heil. Gregor bei Etschmiadsin: Umgang mit Exedra des Oktogons. Links oben ein Gewölbebrocken.

miadsin ist jedoch schwerlich byzantinisch im engeren Sinne, d. h. nicht von Konstantinopel abhängig. Er ist vielmehr ein echtes Erzeugnis jener „hettitischen" Ecke, die ich „Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte" als einen der Hauptherde gekennzeichnet habe, aus dem Formen der christlichen Kunst strömen. In diesem Hinterlande von Kleinasien und Syrien lebt eine Formkraft, die auf demselben Wege angeregt worden sein wird, wie die Entstehung der armenischen und grusinischen

Schrift, d. h. vom semitischen Oriente aus.[1] Griechisches hat sich da nur spärlich eingeführt. Es wundert mich, dass die heutigen Armenier darin nicht selbst klarer sehen. In einer Arbeit über das armenische Bauernhaus lässt Parsadan Ter-Mowsesjanz die Zusammenhänge des altarmenischen Hauses mit dem alten Orient deutlich werden.[2] Bezüglich der Kirchen aber scheint er geneigt, durchaus griechischen Einfluss anzunehmen. Nun muss man nur beachten, dass dieser griechische Anstoss von Kappadokien ausging, und in meinem Buche über Kleinasien nachlesen, was das für ein Griechentum war: auf dem Gebiete der bildenden Kunst im Grunde genommen gar keines, denn die Denkmäler Kappadokiens sind fast rein orientalisch. Das Verhältnis von Armenien zu Byzanz ist auf dem Gebiete der Baukunst eher das der Wanderung von Ost nach West als umgekehrt. Die Untersuchungen von Ter-Movsesian scheinen zu belegen, was ich vermutete, dass auch der Typus der Kreuzkuppelkirche in Armenien uralt ist. Davon gleich mehr. Das Martyrion selbst zeigt dieselbe Betonung des Kreuzförmigen im Innenraum, wie sie Gregor von Nyssa für sein Martyrion verlangt und das Oktogon in Wiranschehr und ein anderes in Binbirkilisse[3] sie ausgebildet zeigen.

Ich nenne den Dom zu Aachen zunächst nach seinem Bautypus „Martyrion“. Es will mir aber scheinen, dass zu diesem Namen auch passt, was wir über die Unzahl von Reliquien wissen, die Karl d. Gr. in seinem Oktogon vereinigte.[4] Sie kamen von überall her, vor allem auch aus Jerusalem und dem Oriente. Ist also der Dom auch nicht das Martyrion eines einzelnen, am Orte verehrten Heiligen, so doch eine Art Pantheon, insoferne der Märtyrerkult selbst eine Art Polytheismus bedeutet. Dass diese Bewegung genau so wie der dafür gebräuchliche Bautypus vom Orient ausgeht, braucht wohl heute nicht erst bewiesen zu werden.

F. v. Reber hat im Anschluss an die Untersuchungen Rhoens versucht, ein Gesamtbild des Palastes Karls d. Gr. zu entwerfen,

[1] Vgl. Friedr. Müller, Sitzungsberichte der phil.-hist. Kl. der Wiener Akad. d. Wissensch., Bd. 137 (1898), S. 1 f.

[2] Mitt. der Anthrop. Gesellschaft in Wien, XXII. (1892), S. 125 f.

[3] Kleinasien, ein Neuland, S. 24 und 141.

[4] Beissel, Die Aachenfahrt, S. 17.

dem das Martyrion bekanntlich als Teil angehörte.[1] Er hat dabei, scheint mir, zu wenig mit der in Gallien und dem Frankenreiche heimischen, direkten Tradition des Orientes gerechnet. Ich glaube Spuren zu haben, die seinen unter Heranziehung des Kaiserpalastes in Konstantinopel und des Theodorichspalastes in Ravenna gemachten Rekonstruktionsversuch in neuer Beleuchtung erscheinen lassen. Davon bei anderer Gelegenheit.[2] Heute sei nur darauf verwiesen, dass doch wenigstens für den zentralen Kirchenbau Belege orientalischer Eigenart gegenüber Rom im Norden vorhanden sind.

Römisch sind Bautypen von der Art der Liebfrauenkapelle auf der Burg zu Würzburg, des alten Turmes von Mettlach und der ursprünglichen Anlage von St. Gereon zu Köln,[3] d. h. Zentralbauten im Typus des römischen Pantheons, wo der äussere Mauerkranz, unförmlich dick und nur durch Nischen innen etwas gegliedert, die Kuppel trägt.

Die auf eine reiche Innengliederung losgehende orientalisch-hellenistische Kunst legt die Kuppel nicht auf die Umfassungsmauern, sondern auf innere Stützen, Säulen oder Pfeiler. Dass solche Bauten mit der christlichen Kunst, möglicherweise auch schon früher, vom Orient aus auch nach Rom wanderten, kann nicht Wunder nehmen. Doch beweist gerade das Hauptbeispiel Sta. Costanza, noch deutlich die Schwerfälligkeit, mit der sich die römischen Baumeister an die ungewohnte Form heranwagten.[4] Es ist bezeichnend, dass sich die Form auch im Bannkreise von Massilia in den teilweise auf die Antike zurückgehenden Baptisterien von Aix und Riez vorfindet. Aus christlicher Zeit stammt das mit dem Aachener Dom etwa gleichalterige Kirchlein von Germigny-des-Prés bei Orléans, das so eigenartig wie die ältesten

[1] Abh. d. hist. Kl. d. kgl. bayr. Ak. d. Wiss., XX (1893), S. 187 f.

[2] Vgl. vorläufig J. v. Schlosser, Sitz.-Ber. der phil.-hist. Kl. der Wiener Akad., Bd. 123 (1891), S. 41 f. Die neueste Theorie Stephanis (Der älteste deutsche Wohnbau, II, S. 127 und 177), es sei der römische Lateranspalast, der in erster Linie für Aachen als Vorbild in Betracht komme, scheint mir ebensowenig überzeugend, wie ein gut Teil der Rekonstruktion des Laterans von de Fleury. Keinesfalls darf man die Architekturen eines bekannten Sarkophages im Lateran (Garrucci 323, 5/6) heranziehen.

[3] Dehio u. Bezold, I., S. 24 und Tafel 1.

[4] Vgl. die Zusammenstellung bei Dehio und Bezold, S. 32 f. und Tafel 7 f.

armenischen Kirchen ist und den Stempel des Orientalischen noch deutlicher als der Aachener Dom an der Stirne trägt. Wir haben (Abb. 27) einen quadratischen Raum vor uns, in dem vier Pfeiler als Träger einer Kuppel aufragen. In den Kreuzarmen liegen Tonnen, über den Eckräumen ergänzt Rivoira[1] wohl richtig kleinere Kuppeln. Den vier Pfeilern entsprechen an den Wänden Säulen, zwischen denen sich heute noch nach drei Seiten Apsiden von hufeisenförmigem Grundriss öffnen. Diese Bogenform ist auch im Aufriss der diese Nischen verengenden Triumphbogen festgehalten (Abb. 28). Römisch ist diese Art nicht, byzantinisch ebensowenig. Die Entstehung des Baues fällt in die ersten Jahre des IX. Jahrhunderts, als Karl d. Gr. noch lebte. Der älteste nachweisbare byzantinische Bau, der diesen Typus vollentwickelt zeigte, entstand in Konstantinopel über ein halbes Jahrhundert später, und es mussten noch Jahrhunderte vergehen, bevor diese Bauart zur typisch-byzantinischen wurde. Wenn also nicht aus Rom oder Byzanz, woher kommt dann überhaupt diese Bauform? Wir stehen wieder einmal drastisch vor dem Kern, dem diese Flugschrift gilt: die Wurzel der karolingischen Kunst ist dieselbe wie die der byzantinischen und zum

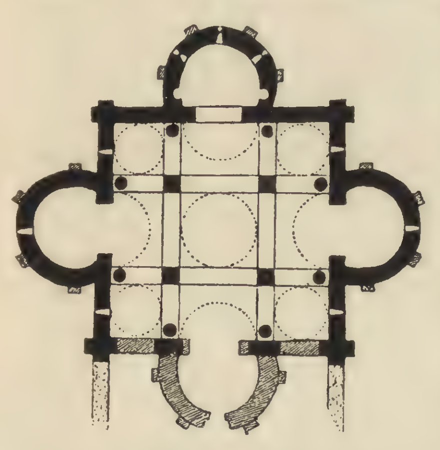


Abb. 27. Germigny-des-Prés, Kirche: Grundriss. (Nach Rivoira.)

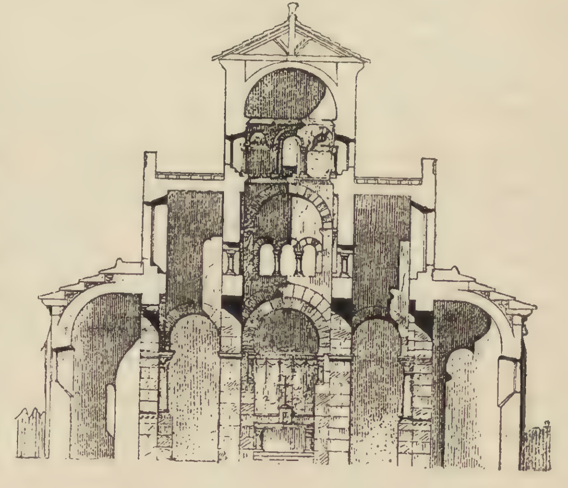


Abb. 28. Germigny-des-Prés, Kirche: Querschnitt. (Nach den Archives de la commission des monuments historiques, Tome, III, pl. 2.)

[1] Le origini della architettura lombarda, I, p. 217.

Teil auch schon der römischen Kunst, es ist der Orient mit seinen hellenistischen Küsten.

Im gegebenen Falle kommt das Baumotiv wieder aus der „hettitischen“ Ecke. Das bezeugen auf den ersten Blick die Hufeisenbogen. Diese sind nicht etwa erst durch die Araber vom Orient aus über Spanien [1] importiert, sondern von Alters her im vorderasiatischen Oriente heimisch und nach Germigny-des-Prés irgendwoher von Kappadokien, Nordsyrien oder Armenien übertragen. Darüber mag man in meinem Buche über Kleinasien nachlesen. Uneingeweihte werden lächeln, wenn ich erkläre, dass die Beteiligung eines Armeniers beim Bau von Germigny-des-Prés nicht ausgeschlossen ist. Ich habe den Bau leider noch nicht selbst gesehen und kann daher nicht so ins Detail gehen, wie ich möchte. Aber so viel scheint mir schon nach den mir vorliegenden Aufnahmen mehr oder weniger wahrscheinlich, dass die kleine karolingische Kirche ebenso wie die mit Recht „Nea“ genannte Kirche in Konstantinopel im Armenischen wurzeln dürfte.

Als ich das niederschrieb, hatte ich zweierlei vor Augen. Erstens, dass bei der „Nea“ von Konstantinopel die Herleitung des für Byzanz neuen Typus gegeben sei durch die Person des Erbauers: Basileios I. (867 bis 886) war der Begründer der armenischen Dynastie auf dem Throne der Rhomäer. Mit ihm kommt eine Strömung an die Spitze, deren Spuren sich auch auf dem Gebiete der bildenden Kunst überall verfolgen lassen: die Wanderung der Armenier in alle damaligen Kulturkreise, vor allem nach Jerusalem und Aegypten. Davon gleich mehr. Zweitens schwebte mir vor, dass der Typus von Kirchen mit vier Kuppelpfeilern nicht, wie ich 1891 annahm, erst von Byzanz aus eingeführt sein kann, sondern älter, vorbyzantinisch sein muss. Darauf wurde ich schon in meinem Buche über Kleinasien hingedrängt und darin bestärkt mich nachträglich die oben zitierte Arbeit von Ter-Movsesian.

Man gestatte, dass ich etwas ausgreife. Die Kirche der hl. Gajane in Wagarschabad ist um 600 entstanden. [2] Sie ist im XVII. Jahrhundert restauriert, aber zum mindesten dem Grundriss nach alt. Andere gleichalterige Bauten findet man bei Ter-Movsesian zusammen-

---

[1] Die westgotischen Kirchen Spaniens zeigen den Hufeisenbogen schon vor der arabischen Eroberung.

[2] Aufnahmen bei Grimm, Monuments Taf. VI, Alishan, Airarat, p. 243.

gestellt. S. Gajane zeigt in der Chorbildung die typisch syrische, nicht die byzantinische Art, ebenso darin, dass sie seitlich Türen hat.

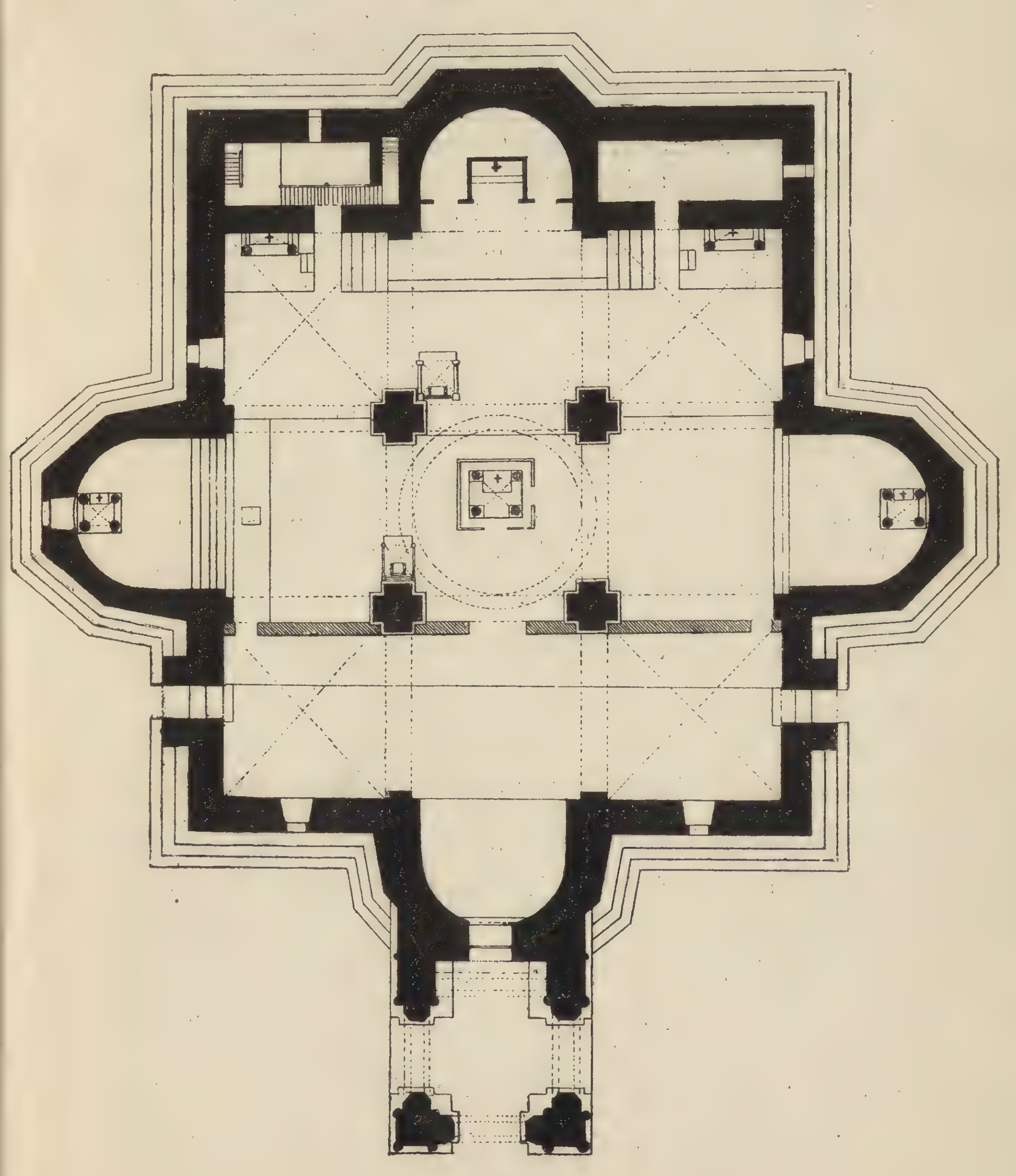


Abb. 29. Etschmiadsin, Patriarchatskirche: Grundriss.

Eigentümlich ist ihr nun auch die später byzantinische Mittelkuppel auf vier Pfeilern, die in den Kreuzarmen liegenden Tonnen und die wohl selbständige Einwölbung der Eckräume.[1] Entscheidend aber ist die Tatsache, dass die der Gründung nach älteste Kirche von Armenien, die Patriarchatskirche von Etschmiadsin, nicht nur diese Gliederung des quadratischen Innern, sondern vor allem auch jene Eigentümlichkeit aufweist, die den Grundriss von Germigny-des-Prés so einzigartig macht: die auf allen vier Seiten in den Achsen ausbauchenden Apsiden. Die vierte der Westseite ist zwar in Germigny-des-Prés nicht mehr erhalten, wird aber von allen Forschern, die sich mit dem Bau beschäftigt haben, ergänzt. Und in Etschmiadsin sind zwar die Obermauern später neu aufgeführt, aber die Grundmauern und die Raumdisposition gewiss alt. Ich gebe hier mein eigenes Klischee aus dem ersten Bande der Byzantinischen Denkmäler (Abb. 29). Man sieht den nach syrischer Art gebildeten Chor, davor das Innenquadrat mit den vier Kuppelstützen und die in überhöhten Bogen ausladenden Apsiden. Der Glockenturm im Westen ist erst im Jahre 1654 zugebaut worden. Ich denke, diese Analogie im Grundriss muss doch zu denken geben.

Und liegt denn die Teilnahme eines Armeniers an einem fränkischen Baue gar so ausser dem Bereich aller Möglichkeit? Bréhier hat eben[2] erst gezeigt, wie sehr das Abendland in den ersten acht Jahrhunderten von Orientalen, darunter auch den Armeniern, überschwemmt wurde und dass neben Kaufleuten und Mönchen vor allem auch Künstler Träger dieser Bewegung waren. Scheffer-Boichorst hat schon vor bald zwanzig Jahren unsere Aufmerksamkeit auf dieselbe bedeutungsvolle Tatsache gelenkt.[3] Für Portheim, Courajod und mich hat sie allmählich den Ausgangspunkt der kunsthistorisch wichtigsten Beobachtungen gemacht. Man wird doch endlich einmal beginnen müssen, sich um diese Dinge zu kümmern.

Der Fall liegt im Grunde nicht anders, als in einem oberägyptischen Kloster, dem Deir el-abiad bei Sohag. In den drei Kirchenapsiden finden sich Fresken, die wir zweifellos für Erzeugnisse einheimischer Künstler genommen hätten. Nun habe ich aber die

[1] Alles das muss allerdings erst einmal gründlich am Original untersucht werden.

[2] Byz. Zeitschrift 1903, S. 1 f.

[3] Mitt. d. Inst. f. österr. Geschichtsforschung 1885, S. 521 f.

koptischen und armenischen Inschriften kopiert und daraus ergibt sich,[1] dass der Maler ein Armenier, Theodoros, war, „aus der Provinz Kʻesun, nahe an der Brücke Šnǰeoy, aus dem Dorfe, welches Maxʻtllē genannt wird". Die armenische Inschrift schliesst: Gott möge sich annehmen aller Armenier, „die wir im Dienste hier zu Aegypten sind".

Ich denke, dieser Analogiefall spricht deutlich genug. Vielleicht aber lässt sich die Möglichkeit armenischer Mitwirkung bei einem gallischen Bau noch im besonderen als möglich darstellen. Man weiss, dass die Bewegung der Kreuzzüge im wesentlichen von Frankreich ausging, dass von dorther schon im IV. Jahrhundert die bedeutendsten Zeugen für den Bestand der Denkmäler und die Topographie von Jerusalem, der Pilger von Bordeaux und Silvia Aquitana, nach dem heiligen Lande zogen. Andererseits ist mir im Laufe der Jahre die Tatsache immer entschiedener klar geworden, dass die Armenier in Jerusalem eine hervorragende Rolle gespielt haben müssen. Da ich darüber im Zusammenhange arbeiten will, sei hier nur verwiesen auf die immer häufiger werdenden Funde armenischer Inschriften und Mosaiken auf dem Oelberge, auf die armenische Jakobus-Kirche, das Patriarchat, und die Tatsache, dass das altberühmte Kreuzkloster lange Zeit im Besitze der Grusinier war. In Jerusalem kann sehr wohl jene Berührung zwischen Franken und Armeniern stattgefunden haben, die dann einen Armenier nach Gallien oder dazu geführt haben mag, dass man einen armenischen Bau Jerusalems im Frankenreiche nachbildete. Doch ich betone: es ist nur die Möglichkeit vorhanden, dass gerade Armenien direkt auf die Architektur des Abendlandes in der Zeit Karls d. Gr. eingewirkt hat. Notwendig ist das nicht. Denn, wie mein Buch über Kleinasien zeigen dürfte, stehen wir erst am Anfange der grossen Entdeckungen über die Geschichte der christlichen Kunst im Oriente. Es kann sehr leicht sein, dass der Bautypus von Germigny-des-Prés, der uns im Augenblick als wahrscheinlich spezifisch armenisch erscheint, Schicksale hat, die den Zusammenhang mit Gallien dereinst in einem anderen Lichte erscheinen lassen könnten, als ich ihn heute sehe. Für den Augenblick liegt mir nur daran, den Schritt getan zu haben, den v. Reber fordert, indem er sagt: „Dass für

[1] Kleinasien, S. 202 f.

den Bau (den Aachener Dom) S. Vitale in Ravenna massgebend und vorbildlich gewesen, ist seit Mertens allgemein angenommen, und wird auch, wenngleich Kessel und Rhoen die Sache mit einiger Reserve behandeln oder an eine andere jetzt nicht mehr bestehende Kirche Ravennas denken, festgehalten werden müssen, solange nicht direktere Vorbilder für die Pfalzkapellen zu Aachen und Nymwegen[1] nachzuweisen sind.“ Ich denke, das ist hier geschehen. Das Aachener Oktogon gehört nicht nur dem Bautypus nach einer im Orient allgemein verbreiteten Gattung, der der Martyrien an, es zeigt, wie ich in meinem Buche über Kleinasien erwähnt habe, auch in Einzelheiten wie den steigenden Tonnen zur Ueberwölbung der Seitenschiffe spezifisch orientalische Motive. Davon wird bei anderer Gelegenheit ausführlicher zu handeln sein.

5. Trier.

Ein Vorposten christlich-orientalischer Kunst.

Da diese Flugschrift für einen grösseren Kreis bestimmt ist, so liegt die Gefahr nahe, dass solche, die mit den kunsthistorischen Fragen auf gallischem und fränkischem Gebiete wenig vertraut sind, glauben, ich behauptete Dinge, die ausserhalb aller vernünftigen Ueberlegung lägen. Ich möchte daher einiges anführen, das meinen Standpunkt vielleicht weniger schroff erscheinen lassen dürfte.

Man wird sich vor Augen halten müssen, dass Gallien schon in vorrömischer Zeit mit Syrien und Kleinasien in Verbindung war. Der Zinnhandel führte die Phöniker an die keltischen Küsten[2] und als die Phokäer aus der Gegend des heutigen Smyrna an der Ausmündung der Rhône Massilia gründeten, da öffnete sich ganz Gallien allmählich der griechischen Bildung. Cäsar[3] berichtet von den Helvetiern und Galliern, dass sie sich griechischer Buchstaben bedient hätten. Wer Gallien und seine Kunst in römischer Zeit

---

[1] Plath, Het Valkhof de Nijmegen, 1898, weist das Oktogon in Nymwegen als älter, schon im Jahre 877 entstanden, nach. Er meint S. 155 f., dass dafür wie für Aachen durch die Utrechter Klosterschule vermittelte angelsächsische Vorbilder in Betracht kämen (Stephani, Der älteste deutsche Wohnbau, S. 177). Für mich ist wertvoll der damit gegebene Hinweis auf die Klostertradition, d. h. orientalische Quellen. Von angelsächsischen Einflüssen gleich mehr.

[2] F. Marx, Beilage zur Allg. Zeitung vom 23. und 24. Juli 1897.

[3] Bell. gall. I, 29, 1 und IV, 14, 3.

für ausschliesslich lateinisch hält, der macht sich ein verhängnisvoll falsches Bild; denn gerade das Beste ist hellenistisch.[1] Massilia blieb dauernd ein Stützpunkt griechischen Lebens. Nicht nur die frühen Denkmäler der Provence, wie der Bogen von Orange und das Denkmal der Julier von St. Remy, sind hellenistischen Ursprunges, auch im Gebiete des Rheines und der Mosel gibt es einzelne Denkmäler und ganze Gruppen von solchen, die sich durch ihre griechische Eigenart aus der Masse des Römischen abheben. Ich verweise auf die Reliefs am „pompösen Bronn" bei Lemberg (Kanton Bitsch), auf die gallisch-rheinischen Siegessäulen mit dem Gigantenreiter, deren hellenistischen Ursprung ich nachgewiesen zu haben glaube,[2] ferner auf die Igler Säule und die Grabdenkmäler von Neumagen, deren hellenistischen Typus schon Newton gelegentlich des Mausoleums von Halikarnas erkannte, und die in den von Vogüé aufgenommenen Grabbauten Zentralsyriens ihre nächsten Verwandten haben. Endlich darf in diesem Zusammenhange wohl auch auf die oben besprochene Bärin in der Vorhalle des Aachener Domes hingewiesen werden.

Im IV. Jahrhundert muss Trier ein Zentrum der orientalisch-hellenistischen Kunst im Norden geworden sein. Ich schliesse das a priori daraus, dass es damals wiederholt Residenz der Kaiser war. Wo sich aber der römische Hof niederlässt, von ihm Städte, Paläste oder Villen gebaut werden, da sind zu allen Zeiten des Kaiserreiches Griechen und Orientalen die massgebenden Künstler gewesen. Das gilt in erster Linie für Rom selbst, die Stadt sowohl, wie vor allem die Villa des Hadrian. Am Diokletianspalast in Spalato arbeiten syrische Künstler mit und an dem Bau von Konstantinopel beteiligt sich die Künstlerschaft der hellenistischen Metropolen Ephesos, Antiocheia und Alexandreia ebenso, wie die eigentlichen Orientalen der Hinterländer, Aegypter, Syrer und Kleinasiaten. Mailand wird im IV. Jahrhundert, besonders unter Ambrosius, ein Einfallstor für den griechischen Orient; das Gleiche gilt im V. Jahrhundert für Ravenna. In Trier also wird es wahrscheinlich nicht anders zugegangen sein. Befrage ich daraufhin die Ruine des dortigen, um 300 entstandenen Kaiserpalastes, so scheint mir diese Annahme

---

[1] Vgl. Löschke, Rheinl. Jahrbücher XCV (1894), S. 260, Michaelis, Jahrb. d. Ges. für Lothring. Gesch.- u. Altertumskunde VII (1895), S. 52 f., S. Reinach, Antiquités nat. Vorrede u. a.,

[2] Hellenistische und koptische Kunst, S. 31 f.

durchaus bestätigt zu werden. Mit den römischen Kaiserpalästen hat sie nichts zu tun, wohl aber schliesst sie sich in der grossartigen, auf Gewölbe berechneten Raumdisposition an jene Anlagen, die wir, da im Orient nichts Ebenbürtiges vor der Sophienkirche in Konstantinopel erhalten ist, für spezifisch römisch halten, an die grossen Thermenanlagen.[1] Die Zeit ist wohl nicht mehr fern, wo man auch da klarer sehen wird.[2] Für mich ist schon die Mauertechnik bezeichnend genug. Man vergleiche nur die Bildung der drei Ostapsiden mit der Rocelletta di Squillace in Unteritalien und Uetschajak in Kleinasien, lese dazu, was ich „Kleinasien, ein Neuland“ darüber gesagt habe und wird, glaube ich, sehr bald klarer sehen. Die Durchbrechung der Apsiden mit zwei Reihen von Fenstern, die Verkleidung ihrer Mauern mit regelmässigen Schichten von Hackelsteinen und Ziegeln, die Umrahmung der Fenster mit konzentrisch abgestuften Flachnischen und deren Umrahmung über dem Kämpfer zuerst mit radialstehenden Ziegeln allein, dann mit tangential gelegten Ziegeln, endlich mit Hackelsteinen und Ziegeln in Radialstellung — das alles spricht gegen einen römischen Architekten.

Mir liegt vorläufig die christliche Zeit näher. Da scheint über Trier eine Art orientalischer Hochflut hereingebrochen zu sein. Die Dinge dürften sich wie in Ravenna abgespielt haben. Dort sollen alle Bischöfe bis ins V. Jahrhundert herein Syrer gewesen sein, der erste, Apollinaris, stammte aus Antiocheia. Auch unter den Bischöfen von Paris kommt ein Syrer vor. Der erste Bischof von Trier aber im Jahre 328 war Agritius von Antiochien.[3] Es wird uns daher nicht verwundern, dass eines der Trierer Denkmäler der Tochter eines Syrers errichtet ist und wir unter den christlichen Grabsteinen des Provinzialmuseums einen griechischen finden, der lautet: „Hier liegt Azizos, Sohn des Agrippa, der Syrer, aus dem Dorfe der Kaprozabadäer, aus dem Stadtbezirke von Apamea.“ Ein Christ Ursikinos ferner setzte sich einen griechischen Grabstein, auf dem er sich Anatolier nennt.[4] Ob er damit nach antikem

[1] Vgl. Seyffarth, Westdeutsche Zeitschrift, XII., S. 1 f., und Stephani a. a. O., II., S. 120 f.

[2] Vgl. mein „Kleinasien“, S. 135.

[3] Acta SS., Jan. XIII. (I p. 772). Die Frage wird im Zusammenhange mit Garenfeld, Die Trierer Bischöfe des IV. Jahrh. (1888) neu vorzunehmen sein. Herr Stadtarchivar Kentenich weist mich auch auf Sauerland, Trierer Geschichtsquellen, 1889.

[4] Hettner, Die röm. Steindenkmäler d. Provinzialmus. zu Trier, Nr. 326, 405.

Sprachgebrauche seine Abstammung aus dem Morgenlande bezeugen oder sich nach Art der Byzantiner im besonderen als Kleinasiaten bezeichnen wollte, bleibt sich für uns gleich. Zwei andere Grabsteine nennen Leute aus Adana. Eines dieser vier Denkmäler ist vom Jahre 409 datiert.

Das alles würde nun freilich nicht hinreichen, um darzutun, dass auch die christliche Kunst von Trier mit hellenistisch-orientalischen Elementen durchsetzt gewesen sein müsse. Der Dom ist ja eigenartig und erinnert in seinem Quadrat mit vier Mittelstützen



Abb. 30. Trier, Domschatz: Elfenbeinschnitzerei.

einigermassen an das Motiv von Germigny-des-Prés. Doch gehört seine Gründung vielleicht noch der heidnischen Zeit an. Die Beweise aus der christlichen Periode liegen auf einem anderen Gebiete, dem der Kleinkunst.

Ich wurde darauf vor zwei Jahren etwa durch das bekannte Elfenbeinrelief im Domschatze zu Trier aufmerksam und begann damals, die Fäden zur Lösung der Frage nach seiner Herkunft aus dem Oriente, Konstantinopel oder Alexandreia, zu sammeln. Die Trierer Schnitzerei (Abb. 30) ist im Anschluss an ein Ereignis des Jahres 552 entstanden. Sie stellt die Einweihung der Irenenkirche im heutigen Stadtviertel Galata von Konstantinopel dar. Justinian und sein Hof schreiten auf die Vertreterin der Kirche zu, gefolgt von einem Wagen, auf dem die Patriarchen von Byzanz und Alexandreia mit

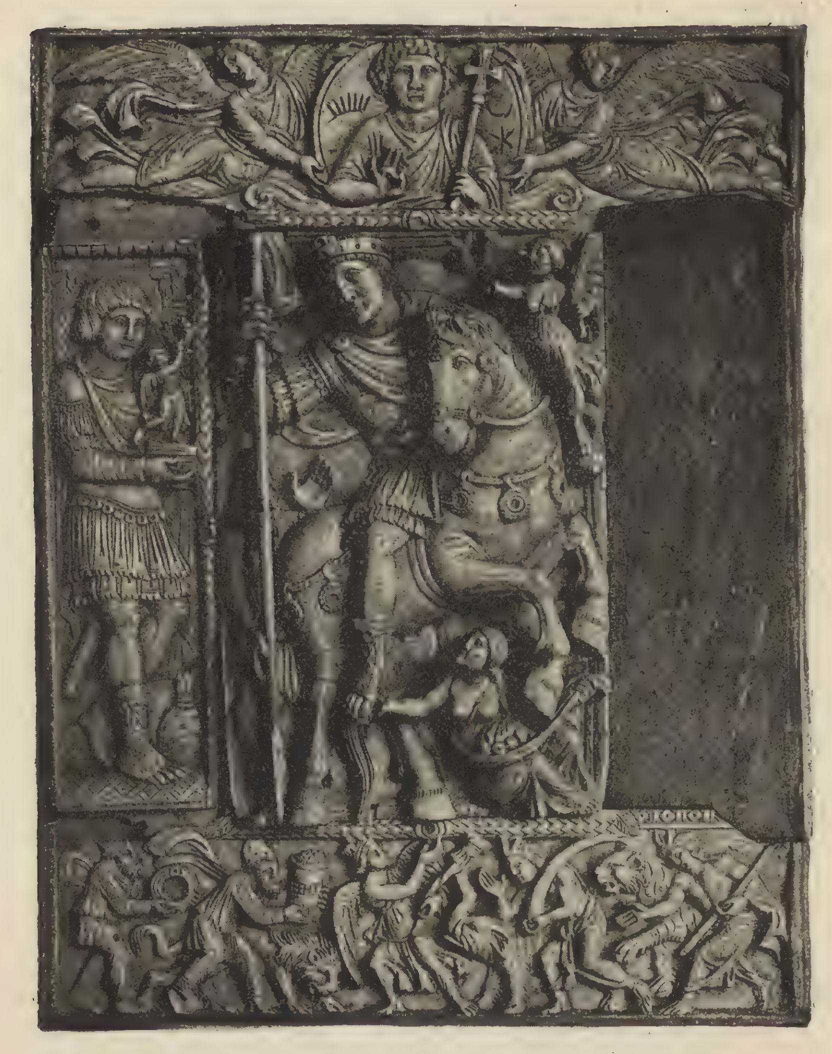


Abb. 31. Paris, Louvre, Elfenbeindiptychon: Konstantin d. Gr., der Glaubensheld.

einem Reliquienschrein sitzen.[1] Das Stück zeigt in der Werkform dieselbe Ausbuchtung der Bildfläche, wie wir sie oben an den aus dem halbierten Elefantenzahn geschnittenen Reliefs der Achener Domkanzel und ihren ägyptischen Verwandten kennen gelernt haben. Dass es aus dem Oriente stammt, ist zweifellos. Wie es nach Trier

[1] Näheres in meinem Buche, Orient oder Rom, S. 85 f.

gelangt sein mag? Diese Frage wurde bereits in meinem Buche „Hellenistische und koptische Kunst“ zu lösen versucht. Ich zog dafür ein anderes Schnitzwerk heran.

Die Bibliothek des Palazzo Barberini in Rom besass ein prachtvolles Elfenbeindiptychon (Abb. 31), einen Kaiser darstellend, den man für Konstantius, Justinian und wen sonst noch hielt. Eines Tages verschacherte der Besitzer dieses kostbare Stück an den Louvre in Paris. Nach der damaligen Meinung der Gelehrten — sie hielten es alle für eine Prachtleistung römischer Kunst — hätte die Lex Pacca darauf mit der grössten Strenge angewendet werden sollen. Nun, es war für die Wissenschaft ein Glück, dass das Stück nach Paris kam. Denn dort entzifferte der gelehrte Vorstand der Handschriften-Abteilung der Bibliothèque nationale, H. Omont, die verblassten Schriftzüge der Innenseite des Diptychons und fand da mehr als 350 Namen verzeichnet, darunter — und das war das Ueberraschende für mich — viele, die den christlichen Gemeinden am Rhein und der Diözese Trier im besonderen anzugehören schienen. So liest man darauf die Namen Agricius, Anastasius, Rusticus, Sabaudus, d. h. Namen, die zwischen dem IV. und VI. Jahrhundert von Erzbischöfen von Trier, dazu Gratianus und Pappulus, die von Bischöfen von Metz getragen wurden. Dann die Trier eigenen Namen Ariulfus und Gaudentiolus. Der rheinische Ursprung der Liste wird ferner bestätigt durch den Schluss der fünften Kolonne, wo sich in chronologischer Folge die Namen einiger Könige von Austrasien aus der zweiten Hälfte des VI. bis zur Mitte des VII. Jahrhunderts finden: Heldeberti, Theudeberti, Theuderici, Clothari, Sygisberti, Childeberti, Atanagildi, Fachileuvae, Ingundae. Nach alldem ist die Liste also um die Mitte des VII. Jahrhunderts entstanden; damals dürfte das Diptychon im Besitz einer rheinischen Kirche, vielleicht der von Trier gewesen sein.

Die Tafel stellt, wie ich nachgewiesen zu haben glaube, Konstantin d. Gr. als Glaubenshelden dar. Er erscheint als Kaiser und wohl auch schon als Heiliger zu Pferd, wie das im Orient beliebt war, und feiert (angedeutet durch die mit der Spitze auf den Boden gesetzte Lanze) den Sieg über die Barbaren, d. h. die Heiden. Eine Nike fliegt ihm zu, eine andere bringt ein Krieger links dar. Oben erscheint Christus im hellenistischen Typus von Alexandreia und Antiocheia, d. h. unbärtig, mit kurzem, krausem Haar, von zwei Engeln in einem Medaillon getragen. Nach allerhand Details

lässt sich mit ziemlicher Gewissheit sagen, dass das Stück in Alexandreia entstanden ist. Es gesellt sich also zu der Tafel, die heute noch im Domschatze zu Trier aufbewahrt wird, darin, dass es wahrscheinlich wie diese direkt vom Orient über Marseille oder Ravenna-Mailand nach Trier gelangt ist. Wie es von dort nach Rom kam? Wohl auf etwas verschlungeneren Wegen, als die eines anderen Stückes aus dem Trierer Domschatze waren, das in das Museum zu Wiesbaden gelangt ist.

Ich war nicht wenig erstaunt, als ich kürzlich in diese sehr interessante Sammlung trat und mir durch die geöffneten Türen sofort eine in den Kreisen der Kunsthistoriker fast unbekannte Elfenbein-Pyxis entgegenleuchtete.[1] Abbildung 32 und 33, die ich hier gebe, sind nach einer Zeichnung in Band XXVIII der „Annalen des Vereines für Nassauische Altertumskunde“ gefertigt. Abb. 32 zeigt zwei Gestalten, eine männliche und eine weibliche, die sich (wie in Botticellis Mars und Venus) einander entgegen gelagert sind.



Abb. 32. Wiesbaden, Museum: Pyxis aus Aegypten.

Zwischen ihnen im Hintergrund ist Wasser angedeutet und damit ja kein Zweifel an ihrer Bedeutung bleibe, wächst darin Lotos empor und ein Krokodil krabbelt auf den Mann zu, der also wohl der Vater Nil sein wird. Tatsächlich bezeichnet schon seine Stellung den Flussgott und das Motiv, wie Putti in der in Aegypten bis in die Spätzeit beliebten Art, um ihn beschäftigt sind:[2] einer reitet auf seinem Bein, ein anderer klettert über seinen auf eine Lotospflanze gestützten Arm empor — das alles erinnert recht auffallend an die bekannte Statue des Nil im Vatikan. Der Gelagerte hält in der rechten Hand an langem Stiel ein sonderbares Gefäss, das

[1] Sie sollte doch bald in würdiger Form veröffentlicht werden.

[2] Vgl. dazu auch die oben besprochenen Reliefs der Domkanzel.

wie die Manschette eines Bouquets aussieht; auch dieses Detail weist auf Aegypten als Entstehungsort der Pyxis.[1] Nicht minder die weibliche Gestalt der linken Seite, die sich, wie der vatikanische Nil, auf eine Sphinx stützt. Es wird wohl die Personifikation von Aegypten oder eine Stadtgöttin, etwa Memphis, sein.

Noch ein Blick auf die zweite Hälfte der Pyxis (Abb. 33). Da ist ein Gastmahl in ähnlicher Art gegeben, wie es uns von den ältesten christlichen Abendmahlsdarstellungen her bekannt ist. Für Aegypten spricht wieder ein Detail: die, vom Rücken gesehen, auf der Kline gelagerte Gestalt, die den Fuss unter dem rechten Bein vorstreckt, so dass man die Sohle sieht, und eine Schale nach rechts hält, wo ein Mann mit einem schlanken Gefäss im Arme steht und die Rechte wie erstaunt erhebt. Ich bilde (Abb. 34) daneben das Fragment eines Kammes ab, auf dem diese Szene Zug für Zug wiederholt erscheint.[2] Es muss auch für Laien interessant sein, einmal



Abb. 33. Wiesbaden, Museum: Pyxis aus Aegypten.



Abb. 34. Kairo, Museum: Fragment eines Kammes aus Elfenbein. (Nach einer amtlichen Aufnahme.)

zu beobachten, wie gewisse Typen sklavisch festgehalten werden. Für uns ist von Wert, dass der Kamm sich im Museum in Kairo befindet und in Gise erworben wurde. — Auch diese Kette von Tatsachen bestätigt also den ägyptischen Ursprung der Wiesbadener Pyxis. Dafür könnte endlich auch der Schmuck des Bodens geltend gemacht werden. Ich will mich dabei nicht länger aufhalten.[3]

[1] Vgl. Hellenistische und koptische Kunst, S. 49 (wo leider die Wiener Alexandreia verkehrt zur Darstellung gebracht ist).

[2] Vgl. dazu auch die Miniatur des Papyrus, Brit. Mus. CXIII. 13. c.

[3] Vgl. für die Ornamente und die farbige Ritztechnik meinen Catalogue gén. du Musée du Caire, S. 171 f., und Hellenistische und koptische Kunst, S. 12 f.

Es ist nun recht bezeichnend, dass auch diese Pyxis einst dem Domschatze zu Trier angehört hat. E. aus'm Werth hat das festgestellt. Dieser Schatz wurde 1794 nach Ehrenbreitstein geflüchtet und kam dann an den Herzog von Nassau, der die einzelnen Stücke an verschiedene Kirchen verschenkte. Unsere Pyxis mag bei Begründung des Wiesbadener Museums diesem summarisch überwiesen worden sein; jedenfalls wird eine Elfenbein-Pyxis in einem Schatzverzeichnisse des Trierer Domes vom Jahre 1238 ausdrücklich erwähnt.[1]

Das Resultat dieser sehr skizzenhaften Untersuchung ist, dass dem Trierer Schatz eine ganze Anzahl zumeist aus Aegypten stammender Elfenbeinschnitzereien des IV. bis VI. Jahrhunderts etwa angehört hat. Da nicht gut anzunehmen ist, dass sie alle dahin auf Umwegen, ähnlich denen des Limburger Reliquiars, gelangten, so wird wohl nichts übrig bleiben, als anzunehmen, dass sie schon in sehr früher Zeit, vielleicht damals, als auch die Elfenbeinreliefs im Dom Karls d. Gr. nach dem Norden kamen, aus Aegypten an die Kirche oder den Palast in Trier gelangten. Die Konstantinstafel im Louvre war bereits jedenfalls im VII. Jahrhundert dort.

Für das VIII. Jahrhundert und die karolingische Zeit überhaupt fehlt es übrigens durchaus nicht an Beweisen, die bezeugen, dass Beziehungen zwischen den Franken und dem Oriente bestanden, ja ich glaube fast, dass Scheffer-Boichorst[2] sehr fehl geht, wenn er annimmt, der lebhafte Zustrom der Syrer hätte durch die Unterjochung Syriens von Seiten der Araber abgenommen. Vielleicht sind gerade in den ersten Jahrhunderten nach diesem Ereignisse die besten christlichen Elemente ausgewandert, nach dem Frankenreiche, wie nach den anderen Sitzen christlicher Kultur. Karl d. Gr. sucht am Abende seines Lebens den Text der Evangelien zu verbessern und bedient sich dazu der Griechen und Syrer. In Aachen selbst liegen vollgiltige Beweise für den fortdauernden Verkehr mit dem Oriente vor, nur treten jetzt immer stärker die Byzantiner in den Vordergrund. Dem Besucher der Schatzkammern in den Domen zu Aachen und Köln werden heute noch pracht-

[1] Das berühmte Limburger Kreuzreliquiar, aus Konstantinopel stammend, kommt für unsere Zusammenstellung der orientalischen Stücke im Trierer Domschatze nicht in Betracht, denn es hat demselben nur vier Jahre (1788 bis 1794) angehört. Von ihm wird unten noch öfter die Rede sein.

[2] Mitt. d. Inst. f. österr. Geschichtsforschung, VI. (1885), S. 521 f.

volle Seidenstoffe gezeigt, die man in den alten Reliquienschreinen fand und deren Muster zu den besten Schöpfungen der persisch-syrischen und byzantinischen Kunst gehören. Die Hauptrolle aber spielen jetzt die seit langem im Abendlande heimisch gewordenen hellenistisch-orientalischen Kunstformen, wie ich das an dem Motiv des Pinienzapfens und dem Typus des Martyrions wahrscheinlich zu machen suchte. Wie sich auf diesem Wege die romanische Kunst herausgebildet haben dürfte, habe ich im Schlusskapitel meines Buches über Kleinasien zu zeigen unternommen.

Einen Hauptbeleg für diesen Gang der Entwicklung liefert die Miniaturenmalerei. Janitschek verwies auf die syrische Quelle für das Motiv der Kanonesbogen, ich habe gezeigt, dass der Zyklus des Godescalcevangeliars und vor allem das häufige Motiv des Lebensbrunnens ebendaher stammt. Immer grösser wird auch die Zahl der orientalischen Parallelen für das in karolingischen Handschriften so beliebte Motiv der Majestas domini.[1] Ich sehe



Abb. 35. Vogel-Initialen aus merowingischen Handschriften. (Im Gegensinn.)

immer deutlicher, dass man diese abendländischen Miniaturen zur Rekonstruktion dessen, was von der christlichen Kunst des Orients verloren ist, wird verwenden können. So den Utrechtpsalter für die Feststellung eines späthellenistischen Typus der Psalterillustration. Auf diese Weise wird sich auch das Rätsel lösen, wie es eigentlich kommt, dass die merowingischen Miniaturenmaler dieselben Fischvogel-Initialen verwendeten, die wir später noch bei den Kopten und Armeniern finden. Da mir die auf diese Frage bezüglichen, im ersten Bande meiner Byzantinischen Denkmäler veröffentlichten Klischees durch das freundliche Entgegenkommen der

---

[1] Davon unten mehr.

hochw. Mechitharisten-Kongregation in Wien zur Verfügung stehen, so kann ich den Leser einladen, den Vergleich eines vorkarolingischen und eines armenischen Beispiels solcher Initialen selbst durchzuführen. Die armenische Handschrift ist freilich um viele Jahrhunderte jünger, aber die orientalische Ueberlieferung ist uralt und für Kopten, Franken und Armenier genau die gleiche gewesen.



Abb. 36. Armenische Initialen vom Jahre 1375.

Ich finde auf Schritt und Tritt Spuren der griechisch-orientalischen Unterlage in der christlichen Bewegung des Abendlandes. Von den deutlichen Belegen, die Liturgie und Totengebet liefern, will ich hier nicht nochmals sprechen.[1] In Aachen selbst trat mir ein neuer Beleg dafür entgegen in den Versen, welche die Widmung der Evangelienkanzel, deren Elfenbeinreliefs ich oben besprach, enthalten.[2] Sie sind in einsilbig gereimten Hexametern verfasst und lauten:

Hoc opus ambonis auro gemmisque micantis
Rex pius Henricus, celestis honoris anhelus,
Dapsilis ex proprio tibi dat, sanctissima virgo,
Quo prece summa tua sibi merces fiat usia.

Mir fielen daran die verhältnismässig zahlreichen griechischen Worte ambo, dapsilis und usia auf und ich bat L. Traube um Aufklärung, ob die Inschrift nicht eher in die karolingische Zeit zu datieren sei. Er klärte mich darüber auf, dass die Verse gewiss auf das XI. Jahrhundert zurückgingen und ein direkter Zusammenhang mit dem Griechischen ausgeschlossen sei. Für mich ist nun gerade letztere Entscheidung wichtig. Nach Traube ist der Ge-

[1] Vgl. meine Selbstanzeige, Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. XIV. (1903), S. 295 f., und Byzantinische Zeitschrift, XII (1903), S. 427 f.

[2] Fr. Bock, Karls d. Gr. Pfalzkapelle, I., S. 82.

brauch von ambo seit karolingischer Zeit gebräuchlich, dapsilis sei ganz latinisiert worden und usia auch sehr gebräuchlich. Ja, aber woher kommen diese griechischen Worte in die lateinische Kirchensprache? Mir als Laien in solchen rein philologischen Fragen scheint es möglich, dass auch darin Spuren von Entwicklungszuständen, wie ich sie annehme, hervortreten.

Im Wege eines vom Orient auf Gallien übergreifenden Kulturstromes wird auch erklärlich, dass noch die Schule Egberts von Trier (977 bis 993) orientalische Vorbilder benutzt hat und dass wir Elfenbeintafeln besitzen, im Vatikan, in London und Oxford, die sich als getreue Kopien mittelalterlicher Künstler nach orientalischen Vorlagen der altchristlichen Zeit herausstellen. Es ist nicht Byzanz allein, das für all diese Tatsachen verantwortlich gemacht werden darf, sondern vor allem die in Gallien heimisch gebliebenen Traditionen der in frühchristlicher Zeit hellenistisch-orientalischen Kirche und des Mönchtums. In der Porta Nigra zu Trier wird noch im XI. Jahrhundert zu Ehren eines aus dem Orient eingewanderten griechischen Einsiedlers († 1035) eine Simeons-Kirche errichtet.

Trier hat nun wahrscheinlich mit in erster Linie den Ausgangspunkt für die Kunstbewegung in Aachen abgegeben. Karl d. Gr. wird sich nicht wie bei Ravenna darauf beschränkt haben, die dortigen Ruinen zu plündern. Dass er es übrigens tat, belegen die Gesta Treveror. c. 25, wo es heisst: Karolus multum marmor et museum plurimum de Treberi ad Aquis palacium vexit. Er wird auch Künstler herübergerufen haben. So wäre ja z. B. Odo, den eine Inschrift als Erbauer der Palastkapelle genannt haben soll, aus Metz gekommen. Wahrscheinlich strömten die Künstler zum Palastbaue von überallher zusammen. In Gallien nicht nur, auch in England gab es Meister, die den Bautypus des Martyrions kannten. So wissen wir, dass Bischof Wilfried eine Marienkirche opere rotundo baute, quam quattuor porticus quatuor respicientes mundi climata ambiebant. Das lässt eine Kirche von kreuzförmigem Grundriss, wie ihn Gregor von Nyssa nennt, erwarten. Nicht ausgeschlossen ist jedenfalls, dass einzelne Meister, die Karl d. Gr. beim Baue seines Palastes halfen, direkt aus dem Oriente kamen; ich erinnere nur daran, dass der Mönch von St. Gallen berichtet: de omnibus c i s m a r i n i s regionibus magistros et opifices omnium id genus artium advocavit. Man hat, der Schulregel entsprechend, bei diesen Meistern aus allen Gegenden diesseits des Meeres bis jetzt natürlich

in erster Linie an Italiener gedacht. Das stimmt nicht ganz. v. Schlosser macht darauf aufmerksam, dass „transmarini" monachi für Angelsachsen und Irrn in Gegensatz gesetzt ist zu Itali, Galli, Graeci bei Paulus Diac. ep. I (Migne, Patr. lat. 95, 1587). Cismarini waren also alle Gegenden diesseits des Kanals. Daher ist es immerhin möglich, dass einige von diesen Meistern auf demselben Wege in die Rhein- und Moselgegend kamen, wie die Beinschnitzereien der Aachener Domkanzel und jene anderen, die einst im Domschatze zu Trier vereinigt waren.



Abb. 37. Wien, Sammlung des Grafen Wilczek: Bronzeaufsatz.

Notwendig aber ist das keineswegs. Im Frankenreiche selbst war die hellenistische und orientalisch-christliche zusammen mit der römischen Kunst jedenfalls derart bodenständig geworden und kräftig entwickelt, dass Karl in der nordischen Heimat selbst Meister genug für seinen Palastbau finden konnte. Ich greife hier nur noch die Belege auf dem Gebiete des Bronzegusses heraus. Die Gitter des Domes sind sprechende Anzeichen einer technisch tüchtigen, gerade durch ihren zum Einfachen geläuterten Geschmack künstlerisch beachtenswerten Gussstätte. Die vier Paare von Bronzetüren fallen daneben freilich etwas ab. Man mochte bei ihnen mehr auf Widerstandsfähigkeit als auf künstlerische Durchbildung gesehen haben. Ich möchte an dieser Stelle einer Bronze gedenken, die ich im Vorjahre als dem vorkarolingischen Kreise angehörig veröffentlicht habe (Abb. 37).[1] Dieser Aufsatz, im Besitze des Grafen Hans Wilczek, lässt uns meines Erachtens einen Blick tun in die zum Teil (in den Figuren) derb nationale, zum Teil (in den Löwenansätzen) entwickelt hellenistische Mischung, die für die gallische und fränkische Kunst vorauszusetzen ist.

[1] Jahreshefte des österr. archäol. Instituts IV (1901), S. 189 f.

II. Die „Restauration“ des Aachener Domes.

Einleitung.

Was man am Rhein unter „Restauration“ versteht.

„Die Restauration alter Baudenkmäler ist ein Zweig der Baukunst, welcher erst in unserem Jahrhundert zur Blüte gelangt ist.“ So schrieb anno 1866 der Baurat und Dombaumeister Cremer zu Aachen. Für jemanden, der aus der strengen Zucht der orientalischen und griechisch-römischen Archäologie oder auch nur von der italienischen Kunst herkommt, ist dieser Ausspruch vollkommen unverständlich. Wie kann man nur aus der Aufgabe, einen alten Bau vor dem Einsturz zu bewahren, seinen Schmuck vor Verwitterung zu schützen, d. h. ein Denkmal der Vorzeit auf jede Art vor dem gänzlichen Verfall zu retten, so viel Aufhebens machen, diese Tätigkeit ernstlich als einen eigenen Zweig der Architektur hinstellen und ihr gar eine „Blüte“ im XIX. Jahrhundert vindizieren? Freilich sind alle diese Bemühungen überaus anerkennenswert und wir können Architekten, wie etwa Dörpfeld in Athen, nicht genug dafür danken, dass sie mit einer Gewissenhaftigkeit, der nur der Fachmann ganz gerecht werden kann, jeden Stein als ein sacrosanctes Beweisstück an seiner Stelle lassen, damit nur ja niemand den Vorwurf erheben kann, eine leichtfertige Hand hätte gewagt, ein historisches Dokument zu berühren, es nach seinem Kopf zurechtzurücken oder gar in einen neuen, alt sein wollenden Rahmen zu bringen.

Nun, Einfaltspinsel, die so denken, muss man nach Speier führen, damit sie verstehen lernen, was am Rhein „Restauration alter Denkmäler“ heisst. Alle Achtung! Das ist wirklich ein Zweig der Kunst und eine Blüte derselben obendrein! Der Maler Schraudolf „restaurierte“ da am Dom das Innere und als das vollendet war, schreibt Hübsch, wurde die Restauration des west-

lichen Teiles des Aeusseren „in rein romanischem Stile“ und nach seiner ursprünglichen Gestalt eine ästhetische Notwendigkeit. Hübsch selbst hat diese „Restauration“ geliefert und die Wahl fiel auf ihn, weil er u. a. von den alten Mauerstümpfen wenigstens noch den Kern beibehielt. Man kann sich nun etwa denken, was das am Rhein heisst: „restaurieren“. Wenn von einer prächtigen neuen Kirche auch nur ein Stein alt ist, so heisst das, paradox gesprochen, die alte Kirche sei restauriert worden. Betrachtet man unter diesem Gesichtspunkte die rheinischen Dome, dann fällt es einem wie Schuppen von den Augen. Diese „Altertümer“ können sich wahrhaftig sehen lassen! Die armen Kunsthistoriker von Fach werden ein Leben brauchen, um sich dereinst klar zu werden darüber, was daran alt und was neu ist. Aber, wendet wohl jemand ein, das sei nun doch ein recht lächerlich engherziger Standpunkt, wenn man meine, die Denkmäler würden erhalten, um der Wissenschaft willen. Das könne vielleicht von den antiken oder Pharaonentempeln gelten, aber Kirchen, die heute noch wie vor tausend Jahren besucht würden, könne man den Gläubigen nicht auf die Köpfe fallen lassen. Gewiss nicht. Aber zwischen der Sicherung des Notwendigen und dem „Restaurieren“ im rheinischen Sinne ist doch noch ein sehr grosser Unterschied. Ich meine, C. Gurlitt hat auf dem Erfurter Tage für Denkmalpflege mit Recht auf den Ausspruch des englischen Architekten W. D. Caroë hingewiesen, dass in Deutschland die Restaurierungen der alten Denkmäler schrecklicher wären als Worte aussprechen könnten. In Speier muss man in die Kaisergruft hinabsteigen, um sich von dem Erlebten zu erholen und zu sehen, wie der Dom darüber wohl einmal ausgesehen haben mag.

Was da am Rhein geschieht, erinnert mich lebhaft an die Tätigkeit des Comité de conservation des monuments de l'art arabe in Kairo. Da weiss man doch, wo das viele Geld hinkommt. Die alten ehrwürdigen Moscheen werden so schön in Gold und Farben strotzend herausgeputzt, dass die fromme Menge es kaum wagt, aufzublicken, wenn sie eintritt, um Allah anzurufen! Und da kommen nun diese Franken und halten sich darüber auf, dass man all die guten, alten, vornehmen Sachen „restauriert“.[1]

---

[1] Vgl. meinen Aufsatz „Die Pflege der alten Denkmäler in Aegypten“, Beilage zur „Allg. Zeitung“, 1895, Nr. 245.

Was dabei herauskomme, sagen sie, das lehre ungefähr der Vergleich eines in Europa gearbeiteten orientalischen Teppichs mit einem alten, echten Stück. Man habe noch keine Nachbildung gesehen, bei der einem nicht übel geworden wäre. Und was tun diese selben Franken daheim? Ja, sagen sie, am Rhein ist das eine ganz andere Sache. Die deutschen, auf den Hochschulen gebildeten und weit gereisten Architekten, die verstehen das ganz anders! Die bauen in mittelalterlicher Art stilvoller als die guten alten Meister, und wo einmal eine bestimmte Individualität zu wahren, verschiedene Bauperioden auseinander zu halten sind, da kennen sie sich heute doch wohl ganz anders aus als einst Viollet-le-Duc. Man befrage daraufhin nur den Oberbaurat Schäfer in Karlsruhe, der eben darangeht, den Meissner Dom stilgerecht zu restaurieren. Nach den Erfahrungen, die ich kürzlich am Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses gesammelt habe, wird das eine der grossartigsten Blüten des neuen Zweiges der Baukunst, der Restauration alter Denkmäler werden.

Ich schreibe diese Dinge in der Stimmung, in der ich von einer im Anschluss an die Aachenfahrt unternommenen Studienreise zurückkehre. An zwanzig Jahre sind vergangen, seit ich dem Rhein als Jüngling ein romantisch Opfer gebracht und die Dome in weihevollster Andacht durchpilgert habe. Harte Arbeit liegt hinter mir, geleistet in der Denkmälerwelt des Südens. Wenn ich dort unten die rheinischen Kollegen über die Konservierung der Denkmäler bei Italienern, Griechen oder in Aegypten streng urteilen hörte und die auf die Denkmalpflege bezüglichen Schriften des Konservators der Rheinprovinz las, da dachte ich, ja, die haben ein Recht zu scharfer Kritik und zur Aufstellung von allgemein giltigen Gesetzen, bei denen geht es anders zu! Da wird nicht ein Stein angerührt oder ein Pinselstrich gewagt, bevor nicht die Wissenschaft genau geprüft und Ja und Amen gesagt hat. — Man kann sich meine furchtbare Enttäuschung denken! Freilich in Köln, wo ich anfing, steht es am schlimmsten. Wenn ich gehofft hatte, da im Anschauen altdeutscher Kunst für einige Zeit ganz der Atmosphäre des Orients, in die mich meine Studien öfter als mir lieb ist, bannen, zu entfliehen, so war das eine arge Täuschung. Ich fand zwar einen, der sich noch zu dem perikleischen Grundsatz bekennt: „Wir lieben das Schöne ohne Luxus“; aber er stand allein. Ob ich nun die alten romanischen Kirchen

durchwanderte oder im neuen Pallenbergzimmer des Kunstgewerbe-Museums stand, überall wehte mir derselbe mit Prunk geschwängerte Dunst entgegen, den ich vom Orient her so genau kenne. Da hat die Wissenschaft ihr Recht verloren. Der unselige Ueberfluss an Gold erstickt jede Pietät und lässt eine im Glanze der Mosaiken erstrahlende Kuppel, eine um eine byzantinische Madonna gelegte glänzende Wand in Kosmatentechnik, ein erstickend ungesundes „Nietzsche"-Zimmer als den Gipfel der Wünsche erscheinen.

Dieser Taumel erfasst nun auch das bisher so stille, einfache Aachen. Seit sich das Füllhorn einer Domlotterie über den Karlsverein, der die Restaurierung des Münsters zum Zweck hat, ergoss, und man gelernt hat, statt mit sauer erkämpften bescheidenen Beiträgen, mit Millionen zu rechnen, gerät alles ausser Rand und Band. Eben ist man im Begriff, die letzte Schranke zu überspringen. Ich fürchte, mein Veto wird die Bewegung nicht mehr aufhalten.

1. Die Architektur.

Im Jahre 1832, als noch niemand in Aachen an die Restauration der Münsterkirche dachte, übersandte der Bauinspektor Cremer dem Kronprinzen Friedrich Wilhelm eine genaue Aufnahme des Baues mit der Bitte, ihrer Restauration seinen hohen Schutz zu leihen. Darin war die ganze Kirche mit allen Details architektonisch aufgemessen, eine eingehende Abhandlung begleitete die Zeichnungen. Es wäre sehr erwünscht, wenn dieses grundlegende Material der Wissenschaft zugänglich gemacht würde. Die Aufnahmen, die Mertens 1840 in der „Allgemeinen Bauzeitung" brachte, „restaurieren" bereits den von ihrem damaligen Aussehen weitabstehenden ursprünglichen Zustand der Münsterkirche.[1] Ich möchte nachfolgend einzelnes von dem, was inzwischen geschehen ist, durchsprechen.

a) Die Säulen.

Im Jahre 1843 begann mit der Wiederaufrichtung der 1794 nach Paris entführten Säulen die eigentliche „Restauration". Es wurden nicht nur 32 Basen und 11 Säulen aus Granit neu gehauen und mit 29 neuen Kapitellen eingesetzt, sondern auch die drei alten

[1] Vgl. auch Förster, Denkmale deutscher Baukunst etc., Bd. III.

Kapitelle verändert.[1] Die 24 Bögen, die diese Säulen horizontal verbinden und vertikal trennen, wurden dabei viel zu gedrückt genommen und dadurch der alten, im Aufstrebenden zur Geltung kommenden Raumwirkung Eintrag getan.[2]

Ich bilde hier eines der drei, wie es heisst, alten Kapitelle ab. Man erkennt deutlich, dass es stark überarbeitet und ergänzt ist. Vorbild war dabei das Kapitell des Pantheons in Rom: „Die



Abb. 38. Aachen, Dom: Altes Kapitell.

neuen Kapitäler wurden weit tiefer in den Blattformen ausgearbeitet als die alten, welche, wie jeder mit der Antike nur etwas bekannte Architekt auf den ersten Blick erkennen wird, in den Blattformen etwas flach gehalten sind".[3] Ich zitiere diesen Satz von R. Cremer, dem Sohne des leitenden Architekten, weil er zeigt, auf welcher Höhe damals schon die Blüte des neuen Zweiges der

---

[1] Beissel, Stimmen aus Maria-Laach, Bd. LX, S. 144.

[2] Das bestätigen auch die alten Ansichten des Innern. Vgl. Buchkremer, Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereines, XXII, 1900, S. 198 f.

[3] Vgl. dazu die Tafel, die Cremer seiner Schrift „Besprechung des durch den Ehrenstiftsherrn Dr. Bock über die Wiederherstellung des Aachener Münsters gehaltenen Vortrages" (Aachen 1866), beigegeben hat. Dazu auch Dehio und Bezold, Tafel 35, 5.

Baukunst, die Restauration alter Baudenkmäler angelangt war. Leider hat Karl d. Gr. seine Kapitelle nicht dem Pantheon entnommen oder überhaupt aus Italien geholt, sondern so verwendet, wie er sie am Platze bekommen konnte. Deshalb sind sie denn auch keineswegs antike Musterkapitelle, sondern haben deutlich ausgesprochenen Lokalcharakter. So war u. a. von der schönen Blume an der Mittelbosse der Deckplatte, die man in erster Linie nach dem stadtrömischen Vorbilde ergänzte, keine Spur da, wie der Rest eines dieser Kapitelle im Suermondt-Museum zeigt. An dieser Stelle war der Schmuck vielmehr so eigenartig löffelförmig mit einem Knopf im Bogenansatz durchgeführt, darunter mit zwei wie Knochenenden aufeinander treffenden Bildungen, dass darin ein entschieden individueller, von der römischen Eleganz unendlich weit abstehender Geist zum Ausdruck kam. Ob diese Kapitelle nun antik oder karolingisch bezw. wirklich denen nachgebildet sind, die sich bis 1794 an ihrer Stelle befanden: schwerlich haben die Originale je die Form jener von S. Vitale zu Ravenna gehabt, dem der Dom angeblich nachgebildet worden sein soll. Das ist im Zusammenhange mit den im ersten Teile gegebenen Ausweisen über den Kunstkreis des Aachener Domes von einiger Bedeutung. Hätte Karl d. Gr. S. Vitale nachbilden wollen, dann hätte er — umsomehr, als die Säulen in Aachen lediglich als Schmuck, nicht konstruktiv verwendet sind — vor allem auf die Beschaffung ähnlicher Prunkkapitelle gesehen. Wenn sie auch der Palast, den ihm der Papst zur Plünderung überliess, nicht geliefert haben sollte, so wären doch gewiss sonst in Ravenna Muster genug zu haben gewesen, nach denen man in Aachen hätte arbeiten können.

b) Fassade und Atrium.

Wie die Restauration weiter ging, das mag nebenstehende Ansicht des Domes vom Nordwesten her belegen (Abb. 39). Nachdem einmal, würde Hübsch sagen, das Innere durch Aufstellung der Säulen vollendet war, ergab sich ästhetisch die Notwendigkeit, die Eingangsseite aussen im rein karolingischen Stile zu restaurieren. In Aachen dachte man anders. Statt dass man sich bemüht hätte, dem ehrwürdigen alten Dome wenigstens an der Westseite zu seinem Rechte zu verhelfen, stülpte man ihm den gotischen Turm mit jener Loggia auf, von der bei Aachenfahrten die Reliquien gezeigt werden. Er wurde 1884 errichtet nach Plänen und Zeichnungen, die sich von



Abb. 39. Aachen, Dom: Ansicht vom Kreuzgang aus.
(Nach einem Lichtdrucke von Stengel & Co. in Dresden.

seinem 1656 abgebrannten Vorgänger erhalten hatten. Dieser erste Turm stammte nun nicht etwa aus Karls d. Gr. Zeit, sondern war im XV. Jahrhundert ausgeführt worden. Man sieht, der Standpunkt, den man vor zwanzig Jahren einnahm, war noch der gleiche, wie damals am Schlusse des Mittelalters. Das Gefühl für die Würde des Alten war trotz der Entwicklung des historischen Sinnes im XIX. Jahrhundert an Aachen spurlos vorübergegangen. Statt dass man froh war, durch die elementare Gewalt des Feuers von einer Ungeheuerlichkeit befreit zu sein, wiederholte man dieselbe tale quale zum zweitenmale. Ich habe immer jene Amtsperson für den grössten wissenschaftlichen Uebeltäter gehalten, welche zwischen den Jahren 1895 und 1900 die monumentale fünfschiffige Kirche aus dem Tempel von Medinet Habu in Oberägypten herausgerissen hat, überdies ohne auch nur eine einzige Aufnahme davon zu machen. Aber das war ein Aegyptologe, der kein Herz für ein Denkmal christlicher Kunst hatte, es möge noch so bedeutend gewesen sein. Hier in Aachen aber waren es aufgeklärte deutsche Architekten, die unter den Augen des Domkapitels und der staatlichen Behörden diese Verunstaltung einer Schöpfung Karls d. Gr. zu wiederholen wagten.

Was da geschehen ist, erinnert mich lebhaft an das Projekt des Oberbaurates Schäfer für die Erneuerung des Otto-Heinrichsbaues im Heidelberger Schlosse. Wie der Architekt Prof. Schneider aus Kassel beim Turmbau in Aachen, so wollte auch Schäfer von älteren Zeichnungen ausgehen, über den Otto-Heinrichsbau einen kolossalen, die ganze Fassade einnehmenden Zwillingsgiebel legen und dahinter ein entsprechend hohes Dach auftürmen. G. Dehio hat noch zur rechten Zeit darauf aufmerksam gemacht[1], dass die vorbildlichen Zeichnungen nicht älter als das Ende des XVI. Jahrhunderts seien und durch nichts verbürgt werde, dass sie die unveränderte erste Bauidee wiedergäben. Er machte mit Recht darauf aufmerksam, dass ein solcher Abschluss nach oben aller Wahrscheinlichkeit nach sogar direkt ausgeschlossen sei, da in der Fassade des Otto-Heinrichsbaues eine italienisch inspirierte, in sich völlig abgeschlossene Komposition vorliege.

Für den Dom zu Aachen gelten ähnliche Einwände. Die „alten“ Ansichten haben hier noch weniger Wert als beim Heidel-

---

[1] Was wird aus dem Heidelberger Schloss werden? Strassburg 1901, S. 11.

berger Schloss. Ein Architekt, der sich nach meinem entwicklungsgeschichtlichen Rezept für eine Erneuerung der Fassade einsetzte, würde wahrscheinlich statt des einen Turmes zwei seitliche über den Treppenbauten anlegen. Der Gotik und dem Barock darf man solche Eigenmächtigkeiten nicht übelnehmen. Im Jahre 1884 aber war der historische Sinn so weit entwickelt, dass die neuerliche Verunstaltung nicht zu entschuldigen ist. — Der alte Dom ist auf allen Seiten von gotischen Kapellen umschlossen. Der Kuppel wurde im XVII. Jahrhundert eine gotisch-barocke Haube aufgesetzt. Die alte offene Eingangshalle wurde durch einen dreiseitigen Vorbau geschlossen, die alten Bronzetüren an diese falsche Stelle gesetzt. Nun, in der Blütezeit des neuen Zweiges der Baukunst stellte sich auch noch das Bedürfnis heraus, das Werk neuerdings durch den Turm zu krönen. Auf Ansicht 39 hat man die ganze Herrlichkeit der im Laufe der Jahrhunderte vorgenommenen Restaurationen beisammen. Es kommt nur noch die Mosaicierung und Inkrustierung des Inneren dazu. Davon später.

Weg mit diesem Turm! Maspero ist mir nie bedeutender erschienen, als in dem Augenblicke, wo er, auf meine Vorstellungen über Medinet Habu hin, erwiderte, die Kirche müsste nach meinen Aufnahmen wieder aufgerichtet werden. Geld hat man in Aachen mehr als genug. Man komme doch zur Einsicht, welch glückliche Fügung es ist, dass vorn an der Eingangsseite kein kunstgeschichtlich wertvoller Anbau aus der gotischen oder Barockzeit liegt. Die dreiseitige Türwand darf man ohne weiteres entfernen, eventuell sogar an anderer Stelle aufrichten. Hier also k a n n das Alte wieder ungehindert zur Geltung gebracht werden.

Aber wie? Was dann, wenn der Turm und die Türen entfernt und letztere an die richtige Stelle gebracht sind? Dann soll der Bau eben als Heiligtum behandelt werden, an dem niemand, ausser Pietät und Geschichte, ein Recht hat. Die historische Loggia für das Vorzeigen der Reliquien wird sich auch so noch anbringen lassen. Es ist Zeit, dass man im Norden auch praktisch einzusehen beginnt, welche starke moralische Kraft die geschichtliche Wahrheit enthält und zeitigt. Wer die Augen davor verschliesst, wird zum zivilisierten Barbaren; es geht ihm jede innere Kultur ab. Mit solchen Leuten aber treiben Staat wie Kirche dem Abgrund zu. Dem Deutschen wie dem Katholiken wird es viel wohltätiger sein, wenn er sich der Ruine einer grossen Schöpfung Karls d. Gr.



Abb. 40. Aachen, Dom: Nordostecke des Atriums. Vor der Restauration.



Abb. 41. Aachen, Dom: Nordostecke des Atriums. Nach der Restauration.

gegenüber sieht, als wenn ihm mit vollem Dampf wie dem Fellachen in Kairo eingepumpt wird, wie herrlich weit es doch der neue Zweig der Architektur und Malerei, die „Restauration", gebracht hat. Ich erinnere an das Kaiserwort von der Erhaltung unserer einfachen Sitten. Das darf nicht nur für das private, es muss auch für das öffentliche Leben und in erster Linie für die unbedingte Achtung der individuellen Rechte nationaler Heiligtümer gelten, die der Geschichte angehören.

Man ist, glaube ich, in Aachen auf dem schönsten Wege, die Westseite des Domes noch weiter zu „restaurieren". Ein entschiedener Schritt dazu ist bereits gemacht. Man vergleiche die umstehenden Abbildungen 40 und 41. Bei flüchtigem Zusehen wird man kaum erkennen, dass sie ein und dieselbe Baustelle wiedergeben. So wird Geschichte gefälscht! Früher sah die Ecke malerisch verlassen aus, jeder Forscher konnte sich nach dem Augenschein seine Meinung bilden und dem Laien tat dieses Nebeneinander der Zeugnisse verschiedener Jahrhunderte nicht weh. Heute sehen wir eine Leistung des neuen Zweiges der Architektur vor uns, eine „Restauration". Alt ist daran nur der eine Pfeiler unten und Teile der beiden daran anschliessenden Bögen. Alles andere ist „der reinste karolingische Stil". Ich will hier dem Schöpfer dieser Fassade nicht nahetreten. Er hat ja im besten Glauben gearbeitet und seine Sache gewiss auch vom Standpunkte vieler aus vorzüglich gemacht. Es handelt sich hier gar nicht um eine Kritik seiner Leistung, sondern ausschliesslich um das Prinzip.

Dürfen wir restaurieren oder dürfen wir es nicht? Es ist drollig, wie die Theorie in der Praxis verstanden wird. Herr Dr. v. Swenigorodskoï schon hat in einem Sondergutachten, von dem noch zu reden sein wird, auf die vom Vorsitzenden der Kommission des Karlsvereines, der ja die Restauration des Münsters zum Zwecke hat, gegebene Definition des Begriffes „Restauration" verwiesen. Geh. Justizrat Loersch sagt: „Restauration ist die das Gebäude oder dessen einzelne Bestandteile auf der Grundlage kunstgeschichtlicher Untersuchung in seinen ursprünglichen Zustand zurückversetzende Wiederherstellung". Nach dieser juristischen Erklärung müsste der Turm über der Fassade sofort verschwinden, denn er gehört aufgelegt nicht zum ursprünglichen Bau Karls d. Gr. Und die Ansätze zum Atrium, die ich in Abb. 41 vorführe? Mir liegt glücklicherweise die „kunstgeschichtliche Untersuchung" vor,

die dieser Restauration zugrunde gelegen hat. Sie gehört — der Autor verzeihe das sachliche Urteil — etwa in dieselbe Gruppe, wie die Arbeit Cremers, der sich bei den Säulenkapitellen auf das bezog, was »jeder mit der Antike nur etwas bekannte Architekt auf den ersten Blick erkennen sollte«. Was sich die Herren nur unter einer kunstgeschichtlichen Untersuchung vorstellen?

Es sei herausgesagt: ich kenne keinen, der sie hätte führen können. Am allerwenigsten die Aachener Herren. Die Berufenen, wie Fr. v. Reber, G. Dehio, C. Gurlitt, hätten — wenn sie nicht, wie sicher Dehio gleich mir täte, rundweg ablehnen würden, ihre Forschung in den Dienst irgend einer „Restauration“ zu stellen — jahrelanger Vorarbeiten bedurft, um aus voller wissenschaftlicher Ueberzeugung urteilen zu können. Denn es kommt ja nicht nur auf das an, was man in Aachen durch Ausgrabungen u. dgl. tatsächlich feststellt, sondern vor allem auf die vergleichende kunstwissenschaftliche Untersuchung. Wie schwer eine solche zu führen ist, kann jeder Fachmann beurteilen. Wir wissen eben vorläufig zu wenig über den Ursprung der karolingischen Kunst.[1] Wie ich oben im ersten Teile und in meinem Buch über Kleinasien gezeigt habe: die Entwicklung der christlichen Kunst des Abendlandes geht in ihren Anfängen nicht von Rom und Italien aus, wie alle Welt steif und fest annimmt, sondern der Anstoss kommt von einer Seite, den bisher in seiner vollen Ausdehnung niemand ahnte und von dem ich jetzt nach zwanzigjähriger Arbeit einzelne noch ganz undeutliche Linien auftauchen zu sehen glaube. Und da restauriert man „auf der Grundlage kunstgeschichtlicher Untersuchungen“ darauf los. Die Arbeiten der Herren Buchkremer und Genossen sind kaum im Druck trocken und schon sind die in ihnen vorgeschlagenen „Restaurationen“ in dem alten Münster durchgeführt. Das Geld ist da, also Galopp! So ging es bei der Inkrustation des Innern, der Aufrichtung des Königsstuhles, so mit der Wiederherstellung des Säulenabschlusses der Kaiserloge. So wird es

[1] Daraufhin sagen die Architekten: „Ihr Gelehrten kommt eben nie zur Klarheit. Wir können nicht auf Euch warten.“ In der Frage des Meissener Dombaues sagt der Referent der Berliner „Technischen Anzeigen“ (VIII., S. 168): Der Schäfersche Plan werde nunmehr wohl unverändert zur Ausführung gelangen, „zumal die entgegenstehenden Bedenken und Behauptungen der völlig beweiskräftigen Unterlage noch entbehren“. Also erkennt er deren Berechtigung doch an. Und trotzdem will man den Meissener Dom „verschäfern“?

weiter gehen mit den Mosaiken, dem Paviment, dem Atrium u. s. f. Ich komme auf Einzelnes unten noch zu sprechen. Es liegt mir fern, Herrn Prof. Buchkremer nahezutreten. Er hat jedenfalls dadurch, dass er gewissenhafte Studien nicht nur in Aachen, sondern vor allem auch in S. Vitale, S. Marco und sonst gemacht hat, alles getan, was nach dem heutigen Horizonte der Kunstgeschichte geschehen konnte. Ich möchte vom Herzen wünschen, dass er auf meine Seite träte, oder wenigstens, dass ihn meine wissenschaftlichen Arbeiten nur einigermassen zum Zweifel an der althergebrachten Auffassung von der Entwicklung der christlichen Kunst brächten. Ich wünsche gar nicht mehr, als dass man in Aachen einen Augenblick Atem schöpfe, sich besinne und Umschau danach halte, ob denn die Art, in der wir bisher über den Aachener Dom „kunstgeschichtliche Untersuchungen“ als Grundlage der „Restauration“ geführt haben, eigentlich noch zurecht besteht und das Vergleichsmaterial richtig gewählt war. Ich denke, es könnte dann der Eindruck dämmern, dass wir im Augenblick weniger wissen denn je. Meine Untersuchungen entziehen, wenn ihren Ergebnissen auch nur ein Quäntchen Wahrheit innewohnt, den bisherigen Anschauungen zum grössten Teil den Boden. Bis wir den neuen Gesichtskreis auch nur einigermassen überblicken, vergehen Jahrzehnte. Wird man inzwischen fortfahren, darauf los zu restaurieren?

Ich nehme nur, was den Architekten, scheint mir, jetzt von grösseren Arbeiten in erster Linie vorschwebt, die „Restauration“ des Atriums. Die bei Nachgrabungen zutage gekommenen Spuren sind äusserst spärlich; der von Karl Schmitz, Dezember 1898, veröffentlichte Entwurf, so sehr er auch allen Konkurrenzprojekten überlegen sein mag, hängt doch sowohl dem Grundriss (besonders des Eingangstraktes), wie vor allem dem Aufbaue nach fast völlig in der Luft. Und sagen wir, es sollte denn doch um jeden Preis „restauriert“ werden: Könnte man das noch länger ohne die gründlichsten Vorstudien im Oriente verantworten?

Erst kürzlich hat C. Ricci die Fundamente eines Atriums vor S. Vitale entdeckt.[1] Man wird nun hingehen und dort nach der hergebrachten Schulmeinung das Vorbild für das Martyrion

[1] Vgl. Ricci's Heft „Ravenna“ S. 37 der Collezione di monografie illustrate, Bergamo 1903, und meine Byzantinischen Denkmäler, III., S. XXVII.

Karls d. Gr. suchen.[1] Ich aber bin der Ueberzeugung, dass in der fränkischen Kunst eine viel stetigere und formkräftigere Fortentwicklung der aus den hellenistischen Metropolen nach Gallien geleiteten Anregungen im christlichen Kirchenbau zu Tage trat als in Ravenna, vor allem deshalb, weil Ravenna eben dauernd nichts anderes als ein Ableger des Hellenistisch-Byzantinischen blieb, während im Frankenreiche sehr bald ein neuer Anstoss von Seiten der Klostertradition, d. h. vom eigentlich orientalischen Hinterlande ausging. Diesem letzteren Strom mehr als dem ersteren scheint sich mir die Aachener Palastkapelle anzuschliessen. Ich habe darauf schon oben bezüglich des Martyrion-Typus überhaupt hingewiesen und möchte auf die Sache im Hinblick auf die Bildung der Vorhalle mit ihren Treppentürmen hier noch im besonderen eingehen.

c) Die orientalischen Parallelen.

Es ist von den syrischen, durch Vogüé veröffentlichten Bauten her bekannt, dass es im Osten einen Typus von Kirchenbauten gibt — oder besser gab, denn diese wertvollen Denkmäler verschwinden zusehends vom Erdboden —, der demjenigen des Aachener Oktogons darin verwandt ist, dass sich den Kirchen eine offene Vorhalle zwischen zwei turmartigen Flankenbauten, die im Obergeschoss zu einer offenen Loggia führen, vorlegt. Ich habe oben S. 32 darauf aufmerksam gemacht, dass sich diese Anlage auch an dem ovalen Oktogon von Wiranschehr in Mesopotamien findet und wer mein Buch über Kleinasien in die Hand nimmt, wird finden, dass dieser Typus bei den basilikalen Bauten Kleinasiens im zentralen Teile stereotyp zu Hause ist. Wir haben es also mit einer in Zentralsyrien, Mesopotamien und Kappadokien, d. h. der sogenannten hettitischen Ecke heimischen Motiv zu tun. Und dieses ist nicht das einzige Kennzeichen des spezifisch orientalischen Bautypus. Zu seinen Merk-

---

[1] Eben während der Korrektur erhalte ich Kenntnis von einem Vortrage, den Prof. Buchkremer am 20. Oktober in Aachen gehalten hat. Ich freue mich, dass er darin (wohl gegen Schaper) die Erkenntnis vertritt, „die Aachener Pfalzkapelle ist in der ganzen Anlage sowohl wie im Einzelnen und endlich in der technischen Konstruktion durchaus unabhängig von San Vitale". Der Aachener Dom sei keine Originalschöpfung, sondern gehe zurück auf dasselbe italienische Bauwerk, das S. Fedele in Como und dem alten Dom in Brescia als Vorbild gedient habe. Sehr richtig: Noch ein Schritt (aus Italien heraus) und der rechte Weg ist gefunden.

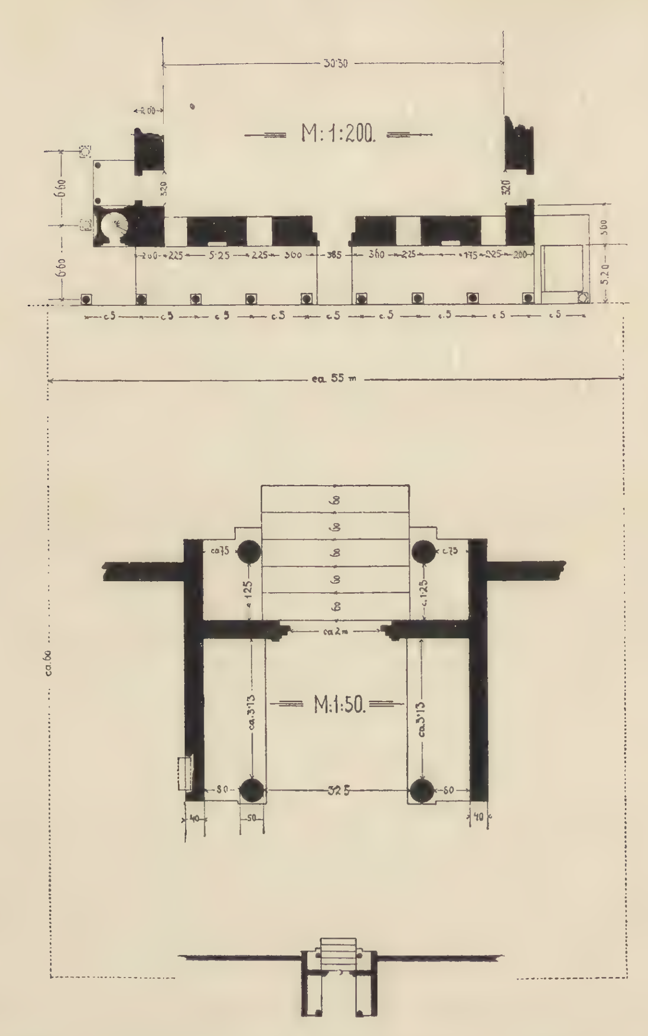


Abb. 42. Salonik, Sophienkirche: Atrium und Portalvorbau. (Aufnahme von A. Struck.)

malen gehört u. a. auch, dass alle diese Bauten gewölbt waren und dass sie auf der Eingangsseite — im Gegensatz zur hellenistischen Bauform — kein Atrium hatten. Sobald man also zugibt, dass die Westseite des Aachener Domes auffallend mit diesem Bautypus verwandt ist, so ist damit auch die Wahrscheinlichkeit ausgesprochen, dass er ursprünglich gar kein Atrium besass.

Doch gibt es nicht nur Ausnahmen, sondern es liegt für Gallien bzw. das Frankenreich sehr wohl die Möglichkeit einer

Mischbildung zwischen dem hellenistischen und orientalischen Typus vor. Eine Ausnahme ist z. B. vielleicht die Sophienkirche in Salonik, obwohl sie im Grunde wie S. Vitale mehr für hellenistisch als orientalisch gelten kann. Wir haben es da mit einer Kuppelbasilika von kleinasiatischem Typus zu tun, neben deren breiter Vorhalle wenigstens auf einer Seite noch ein Turm steht, der zum Teil vielleicht alt ist. Dass vor dem Ganzen ein Atrium lag (Abb. 42), beweist der freigebliebene Hof an sich und dann vor allem ein Portalbau im Westen etwa da, wo in Aachen neben der Taufkapelle die alte, jetzt im Museum befindliche Schwelle gelegen hat.[1] Es war in Salonik eine Durchgangshalle mit je zwei Säulen auf jeder Seite zwischen den beiden Seitenmauern. Texier und P. Pullan bieten leider keine Aufnahme davon.[2] Ich bin nur durch die tatkräftige Beihilfe Adolf Strucks in der glücklichen Lage, davon eine Anschauung geben zu können; meine eigenen Aufnahmen genügten nur für den Notfall. Man sieht, dass dies Propylaion durch eine mittlere Quermauer mit dem Durchgangsportal in zwei Antenanlagen zerlegt wird; die eine für den Eintretenden ist tiefer, die andere, zwischen deren Säulen eine Treppe zum Atrium hinabführte, kürzer. Im Aufbau (Abb. 43) war das ganze durch überhöhte Tonnen gewölbt, die schweren Kapitelle mit den Kämpferaufsätzen und ihrem Schmuck lassen trotzdem auf vorkomnenische Zeit schliessen.[3]



Abb. 43. Salonik, Sophienkirche: Ruine des Propylaions. (Aufnahme von A. Struck.)

[1] Schmitz, Die karolingische Vorhalle des Aachener Münsters bei C.
[2] Byzantine Architecture, p. 142 f.
[3] Vgl. Byzantinische Zeitschrift, III (1894), S. 13 f.

Es wird sich endlich einmal jemand an diese Sophia, eine der wertvollsten Kuppelbasiliken machen müssen; die Kirche (Moschee) steht seit dem grossen Brande vom Jahre 1890 leer und kann jeden Tag einstürzen. Mein 1901 veröffentlichter Aufruf[1] scheint keinen Erfolg zu haben.

Bevor man also in Aachen an die „Restauration“ des Atriums wird denken können, müssen erschöpfende wissenschaftliche Untersuchungen über die Geschichte dieses, wie es scheint, spezifisch hellenistischen Motivs angestellt werden und unser ganzes Wissen muss darauf hin vom Orient aus neu begründet und dann auch zuerst die Frage beantwortet werden, ob der karolingische Bau überhaupt ein Atrium hatte und die bis jetzt aufgedeckten Spuren ähnlich wie der vielleicht dazu gehörige Pinienzapfen nicht doch einer späteren Zeit angehörten. Ich für meine Person würde an eine „Restauration“ überhaupt nicht denken; meinen von vornherein wohl siegreichen Gegnern aber möchte ich empfehlen, zunächst einmal die ganze Westseite des Domes samt dem Atrium freizulegen und von allen historisch wertlosen Zubauten zu säubern. Hat man erst einmal den klaren Einblick in den Bestand des Alten, dann ist noch immer Zeit genug zu überlegen, was weiter geschehen soll. Die Vorhalle des Domes mit den Treppentürmen ist derart massiv gebaut, dass der Verkehr und die gottesdienstlichen Funktionen durch solche Arbeiten nicht leiden würden.

2. Die Ausstattung des Innern.

Am 29. und 30. September d. J. tagten im Hochmünster zwei Kommissionen, eine des Karlsvereines und eine staatliche. Die Aachener Blätter brachten im Anschluss daran begeisterte Berichte. Es sei die Empfindung aller Anwesenden gewesen, dass der geniale Künstler, dem die Restauration des Innern obliege (Prof. Friedrich Schaper aus Hannover), alle in der Sache liegenden Schwierigkeiten glücklich überwinden werde. Den Gipfel des Entzückens kennzeichnet immer der gleiche Freudenruf: Allgemein spreche man die frohe Hoffnung aus, dass, wenn die innere Ausstattung vollendet sein werde, kein Gotteshaus diesseits der Alpen mit dem

[1] Oriens christianus I, S. 153 f. Vgl. auch „Kleinasien, ein Neuland“, S. 116 f.

Aachener Münster an eigenartigem Reize würde wetteifern können. Oder: „Diese Ausstattung würde dem Obergeschoss des Münsters eine Pracht verleihen, wie nur wenige Kirchen diesseits der Alpen sie aufzuweisen hätten.“

Darauf läuft in der Tat die Wendung hinaus, welche die Münsterrestauration in den letzten Jahren genommen hat. Und dazu schweigt nun alles in feierlichster Zurückhaltung! Am echtesten dürfte die Befriedigung noch bei den Aachenern sein, die sich freuen, die Kölner überbieten zu können. Eine Staatslotterie war bereits bewilligt, eine zweite und dritte wird zweifellos folgen.

Armes Aachen! Wenn ich denke, wie sich die Kunstfreunde und Gelehrten, ja die Künstler selbst, in ähnlichen Fällen in Oesterreich und Italien benommen haben! Als der Dombaumeister von St. Stephan in Wien Hand an das verbaute romanische Hauptportal legen und die Fassade entsprechend „restaurieren“ wollte, erhoben sich die Kunstgelehrten und die modernen Künstler wie ein Mann zur Abwehr. Oder in Ravenna: C. Ricci ist es bis heute nicht gelungen, die Entfernung der barocken Stukkaturen in S. Vitale durchzuführen. Und weiter: als auf dem internationalen Historikerkongresse Rom 1903 Carlo Romussi den Antrag stellte, die Sektion möge sich für eine würdige Erneuerung der napoleonischen Krönung der Fassade des Mailänder Domes — das Projekt der Gesamt-„Restauration“ ist längst fallen gelassen — aussprechen, da herrschte zunächst vollkommene Stille und man hielt es garnicht für nötig, erst das Wort dagegen zu ergreifen. Dann aber brach als Unterstützung meiner Einwürfe ein Sturm los, der schliesslich den Antragsteller selbst dazu brachte, ein telegraphisches Veto an das Munizipium von Mailand mitzuunterzeichnen.

Was ich damals in Angelegenheit des Mailänder Domes sagte, gilt auch für Aachen. Unsere Zeit hat sich glücklich zur Anerkennung des Rechtes jedes Einzelnen auf Individualität durchgearbeitet. Wir fordern heute von unseren Künstlern unbedingt eine ganze Persönlichkeit, sehen daher geduldig und verständnisvoll zu, wie sie nach dem Wege ringen, und freuen uns, dass wieder eine Zeit des Suchens und Kämpfens angebrochen ist. Wir sind heraus über die Sandbank, jene eklektisch akademische Bildung, die den Künstlern jede Eigenart raubte und sie zu Sklaven der Ueberlieferung machte. Damit Hand in Hand aber geht, dächte ich, auch eine gesteigerte Achtung vor der historischen Individualität

der alten Denkmäler. Die Zeit sollte vorüber sein, wo ein echter Künstler es wagen durfte, ein Kunstwerk vergangener Zeit im guten Glauben an seine Anpassungsfähigkeit zu erneuern. Das war Sache des XIX. Jahrhunderts. Ich kann es nicht genug lobend hervorheben, dass es gerade die Wiener Sezessionisten waren, an ihrer Spitze Otto Wagner, die sich energisch gegen jede Restauration des Portales von St. Stephan aussprachen. Sie hatten ganz recht: entweder man erhält mit peinlichster Genauigkeit das Vorhandene oder man trägt die Fassade ab und baut sie neu im Stile unserer Zeit.

Wenn Prof. Schapers Individualität dazu neigt, die altkirchlichen Kunstformen zu durchdringen und wieder zu beleben, so ist das vom Standpunkte der Kirche, in deren Wesen das Festhalten der Tradition liegt, nur dankbar zu begrüssen.[1] Mit welchem Rechte aber wagt er, der modern Denkende, der doch Achtung der eigenen Individualität verlangt, Hand an ein Bauwerk zu legen, das den Adel Karls d. Gr. an sich trägt? Glaubt Prof. Schaper, der alte Dom zu Aachen besitze weniger Individualität und geringeren Anspruch auf Wahrung derselben als er, der moderne Künstler. Prof. Schaper wird darauf antworten, es sei ja, so viel als seine Individualität das nur irgend zulasse, sein heissestes Bestreben, karolingisch zu sein. Ich denke — ganz abgesehen von meinem Standpunkt, der gegen jede Erneuerung ist —, wenn er sich die Mühe nimmt, dieses Buch zu lesen, wird ihm vielleicht aufgehen, wie ungeheuer wir bezüglich der Kunst Karls d. Gr. und ihrer Quellen im Dunklen tappen. Mit ein bisschen Ravenna u. dgl. ist es da gewiss nicht getan. Es kann sein, dass man morgen schon klarer sieht; möge Prof. Schaper den Fluch nicht hören, der ihm dann wahrscheinlich nachgeschickt werden wird.

Bei Betrachtung der Innenausstattung des Domes, zu der ich jetzt übergehe, empfiehlt es sich, an der Hand der Chronologie, in der die einzelnen „Restaurationen“ aufeinander folgten, vorzugehen.

---

[1] Ich finde es z. B. auch durchaus zulässig, dass Schwechten bei dem Neubau der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin vom Dom zu Gelnhausen ausging. Das ist seine Sache und die seiner Auftraggeber. Nach meinem Geschmack ist dieses Uebertragen des Romanischen in den Grossstadtstil nicht; es lässt ebenso unbefriedigt wie der ähnliche Versuch der romantischen Künstler Ludwigs I. in der langweiligen Ludwigstrasse von München.

a) Das Kuppelmosaik.

Dass der Aachener Dom mit Mosaiken aus Karls d. Gr. Zeit geschmückt war, steht jetzt wohl ausser Zweifel.[1] Was dargestellt war, wissen wir für die Kuppel aus den übereinstimmenden Berichten von P. a Beeck 1620 und Ciampini 1699. Ich gebe hier eine Ansicht der Ciampini von Aachen aus zugesandten Skizze (Abb. 44). Wir



Abb. 44. Aachen, Dom: Mosaik der Kuppel nach Ciampini.

sehen von den acht Kappen der Kuppel die mittlere vollständig, die folgenden etwas, die nächsten beiden stark verkürzt und seitlich beschnitten. Es sind horizontal mehrere Zonen abgegrenzt. In der untersten ist das Monogramm Christi gegeben, dann bekanntlich einige der 24 Aeltesten, die von ihren Stühlen aufgesprungen sind und dem auf Sternengrund in einem Kreise thronenden Christus ihre Kronen darbringen. Oben schliesst das Ganze mit einem

[1] Vgl. darüber J. v. Schlosser, Sitz.-Ber. der hist.-phil. Kl. der Wiener Akad., Bd. 123 (1891), S. 23 f., und die Berichte über die bei Loslösung der Stukkaturen gefundenen Spuren von Mosaiken.

Strahlenkreise, worin zwei Engel, nach P. a Beeck richtiger die Evangelistensymbole, erscheinen. Mehr als ein ganz allgemeines Anklingen an das verlorene Original darf man von vornherein nicht erwarten. Der Zeichner gibt naiv das, was er mit freiem Auge in den wahrscheinlich stark berussten Mosaiken zu erkennen glaubte.

Im Jahre 1719 wurden alle Mosaiken entfernt und bis 1730 von Pietro Altari durch Stukkaturen ersetzt. 1866 schlug man diese wieder herunter und beauftragte 1879 Salviati in Venedig, ein neues Mosaik nach den Entwürfen des Barons Bethune in Gent auszuführen.[1] Als man damals an die Frage der „Restauration" herantrat, erbat sich das Aachener Domkapitel ein Promemoria Barbier de Montaults, das den Arbeiten der Jury als Basis, dem Publikum aber zur Einführung dienen sollte.[2] Man bemühte sich mit allen Kräften etwas zu erreichen, was dem karolingischen Originale so weit als möglich nahe kam und dachte schwerlich daran, eine Pracht zu entwickeln, die diesseits der Alpen nicht ihresgleichen haben sollte.

Damals wurde übersehen, einen Hauptzweig kunstgeschichtlicher Forschung heranzuziehen, die Ikonographie. Didron hatte bereits die Bahn dafür gebrochen und vom jungen Dobbert war damals schon (1872) die erste Studie über das Abendmahl veröffentlicht. Etwas über Jahrzehnt später, 1885, erschien mein Buch über die Ikonographie der Taufe Christi und die Arbeit Frimmels über die Apokalypse. In letzterer sind die Grundlagen gegeben, von denen man hätte mit a Beeck und Ciampinis Notizen in der Hand ausgehen sollen. Es ist die Apokalypse in der Stadtbibliothek zu Trier aus der zweiten Hälfte des VIII. Jahrhunderts und spanische, auf westgotische Vorbilder des VIII. Jahrhunderts zurückgehende Handschriften, die als Basis der Untersuchung hätten dienen müssen. Dazu kommt eine Miniatur des Codex aureus von St. Emmeran in München und Einzelnes in den karolingischen Geschichtsquellen. Heute würde man weiter gehen und nach der hellenistisch-orientalischen Unterlage fahnden. Dass das nicht aussichtslos ist, dafür spricht das im weissen Kloster bei Sohag gemalte Apsisfresco jenes Armeniers Theodoros, von dem ich bereits oben S. 43 ge-

---

[1] Beissel, Stimmen aus Maria-Laach, Bd. LX (1901), S. 289 f.

[2] Erschienen französisch in den Annales archéologiques XXVI (1869), p. 285 f., deutsch von Fr. Bock 1872.

sprochen habe. Es ist zwar erst im Jahre 1124, jedenfalls aber im Zuge alter Ueberlieferungen entstanden. Ich habe davon so gut es ging Photographien genommen (Tafel I).[1] Wir sehen den Pantokrator, wie in Ciampinis Zeichnung thronend und umrahmt von einem mächtigen Kreise, dessen Rand ein bekanntes Mosaikmuster bildet. Von aussen legen sich die vier Evangelistensymbole mit ihren Flügeln an, links oben der Engel, unten der Löwe, rechts oben der Adler, unten der Ochs. Seitlich sind schreibend die Evangelisten in Medaillons gemalt und vorn am Rande schliesst die Apsis mit einem Streifen, in dessen Mitte, worauf ich sofort eindringlich aufmerksam mache, die Deësis dargestellt ist: Links von der Mitte Maria, rechts Johannes, dann beiderseits Engel, alle in Medaillons.

Diesem Zyklus — Pantokrator, Maria und Täufer, inmitten der Engelchöre, dann die Evangelisten — schliessen sich auch die auf alte Ueberlieferungen zurückgehenden Kuppelmalereien auf dem Berge Athos an. In den ausgeführten Fresken sowohl, wie im Malerbuch[2] begegnet immer derselbe Zyklus: Christus Pantokrator, dann die Engelchöre mit Maria im Osten, Johannes dem Täufer im Westen, darunter die Propheten, die vier Evangelisten und zwölf Apostel. Leider sind die meisten älteren byzantinischen Mosaikenzyklen gerade in dem Teil, der uns hier interessiert, in der Kuppel unvollständig; ich konnte nur in der Neamoni auf Chios, aus erhaltenen Resten und dem von 1804 stammenden Proskynetarion des Klosters feststellen, dass dort einst um den Pantokrator in der Mitte die Engelchöre und dann unmittelbar anschliessend in Medaillons die zwölf Apostel gegeben waren.[3]

Diese Mosaiken stammen aus den Jahren 1042—56, sie bilden, wie ich an anderer Stelle gezeigt habe, den Angelpunkt zwischen der älteren und jüngeren Art des Kuppelschmuckes. Auffallend ist, wie eng hier an den Pantokrator die Apostel heran-

---

[1] Ich vereinige auf dieser Tafel zwei Aufnahmen; die eine zeigt neben dem Bilde der Hauptapsis auch noch das der Südapsis mit der Verherrlichung des Kreuzes, links Maria, rechts Johannes, ringsum in den Medaillons am Bogen wohl die zwölf Apostel etc. Vgl. auch die Abbildungen bei de Bock, Materiaux pour servir à l'archéologie de l'Egypte chrétienne pl. XXI und XXII.

[2] Ausgabe Didron — Schäfer S. 393.

[3] *Τὰ Νεαμονήσια, 'Εν Κίῳ* 1864 S. 82, und Byzantinische Zeitschrift V (1896). S. 147 f.

gerückt sind. Das findet sich vereinzelt auch in einigen Kuppeln des Athos. So sieht man die grosse Deësis (d. h. Christus mit Maria und Johannes d. T., umgeben von Engeln und den zwölf Aposteln) dargestellt in der Kuppel der Klosterkirche von Karakallu; in anderen, wie in Chilintari, in der Nikolauskapelle zu Iwiron und in Pantokrator ist an Stelle der Engelchöre die „göttliche" Liturgie getreten.

b) Die Mosaiken des Tambours.

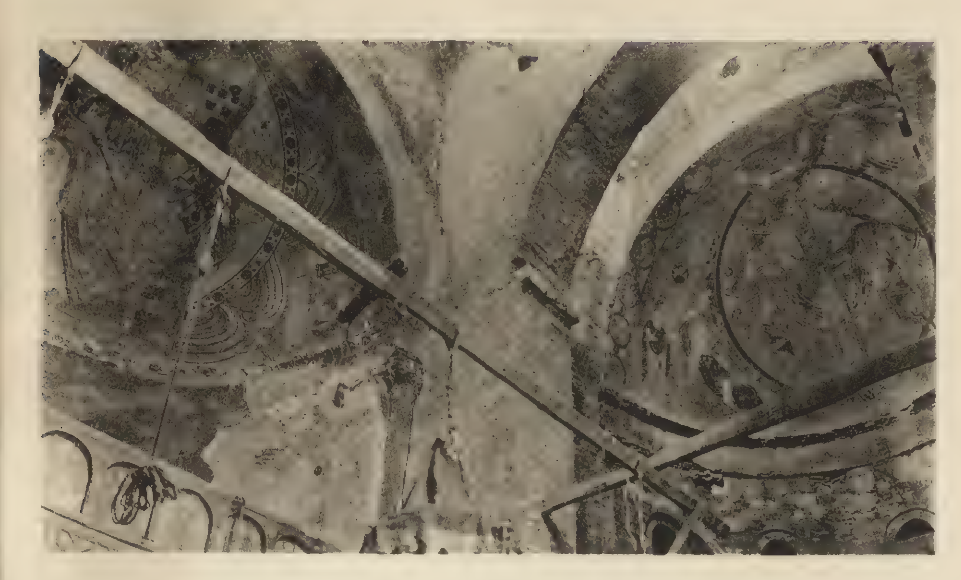
Auch im Tambour der Aachner Domkuppel sind heute schon Mosaiken ausgeführt und es ist sonderbar: Darin ist, wie es die eben vorgeführten Kuppelmalereien des Orientes verlangen würden, die grosse Deësis dargestellt. Wie geht das zu? Gibt es eine Schriftquelle, die das für die karolingische Zeit bezeugt? Hat man sonst Nachrichten? Oder hat schon jemand vor mir darauf hingewiesen, dass wahrscheinlich dieser hellenistisch-orientalische Zyklus an der gegebenen Stelle zu erwarten sei? Mich überrascht die Tatsache deshalb, weil unter denen, die jetzt gewöhnlich in solchen Dingen mitreden — Beispiel die Art, wie man heute bei Schmückung des Hochmünsters vorgeht — kein wirklich Sachverständiger, d. h. niemand ist, der irgend engere Fühlung mit der Kunst des Ostens hätte. Nun, das Rätsel löst sich sehr einfach. Da der Fall ein scharfes Streiflicht auf die Entwicklung des Aachener Restaurationsverfahrens vom gewissenhaft archäologischen Standpunkte zu der krankhaften Art, in der man jetzt auf Pracht hinarbeitet, wirft, so muss ich etwas ausführlicher darauf eingehen.

Als die Mosaiken der Kuppel fertig waren, dachte man daran, den übrigen Teil des Inneren mit Wandmalereien zu schmücken. 1888 wurde eine Konkurrenz zwischen vier Künstlern ausgeschrieben, bei der Heinrich Schaper den ersten Preis erhielt.[1] Er war es, der damals schon für das ganze Innere an Mosaiken und Marmorbekleidung festhielt.[2] Die staatlichen Behörden wünschten dagegen stucco lustro verwendet zu sehen. Die Sache ruhte, bis sich der Karlsverein entschloss, vorläufig den Tambour in Mosaik auszustatten; 1896 erfolgte die allerhöchste Entscheidung

---

[1] Biographie von St. Beissel, Stimmen aus Maria-Laach, Bd. LX (1901), S. 291.

[2] Nach Beissel, ebenda. Ebenso die übrigen Notizen.



Hauptapsis. Südapsis.



Hauptapsis.

Kunstanstalt Max Jaffé Wien.

Sohag (Oberaegypten), Schenute-Kloster: Fresken der Kirchenapsiden.

in dem Sinne, dass man von der Verwendung des stucco lustro entbunden wurde.

Und nun ging es an die Ausarbeitung von Vorschlägen, wie man die acht Doppelflächen zwischen den Fenstern ausstatten sollte. Essenwein und F. X. Kraus wünschten Kaiser und Könige, von David beginnend bis auf Rudolf von Habsburg, dargestellt. Die Theologen Beissel, Göebbels und Schnütgen schlugen vor, Maria, Johannes d. T. und Erzengel an die Spitze zu stellen. Ihnen sollten nach der einen Ansicht je zwei Apostel, Märtyrer, Bischöfe, Bekenner, Jungfrauen und Frauen folgen, nach der anderen Ansicht ältere Heilige, die zum karolingischen Münster und zur Stadt Aachen Beziehungen hätten.

Ich habe den Eindruck, dass damals schon die rein kunstwissenschaftliche Grundlage verlassen wurde und man sich aufs Raten verlegte. Die Kommission entschied in ihrer Sitzung vom 3. Januar 1896 für einen Mittelweg. Das geschieht ja immer, wenn sich die Majorität nicht auskennt. In den von der Kommission festgesetzten Bilderkreise: Maria, Johannes, Gabriel, Michael, Petrus, Paulus, Jacobus maior, Tomas, Stephanus, Leopardus, Servatius, Hubertus, Georg, Quirinus, Odilia und Gertrud von Nivelles — die tutti quanti kamen in Medaillons zur Geltung, die man für die Bogenzwickel projektierte — in diese Reihe spielt auch schon jener Vorschlag herein, der sich schliesslich allen übrigen, auch dem der Kommission gegenüber durchsetzte, die grosse Deësis.

Es war der kais. russische wirkliche Staatsrat Dr. v. Swenigorodskoï, der diesen Vorschlag gemacht hatte. Bis 1897 gehörte er der entscheidenden Kommission an. Barbier de Montault hatte 1869 schon aufmerksam gemacht: „Abgesehen von allem Uebrigen, erheischt es die grosse Anzahl von Fremden, welche sich in jedem Sommer zu den Aachener Bädern begibt, dass die Restauration eine der archäologischen Tradition entsprechende sei, weil man sich sonst einer strengen Kritik und einem unversöhnlichen Urteile aussetzen würde.“ Dr. v. Swenigorodskoï, der durch seine prachtvolle Publikation in weiten Kreisen bekannt gewordene Besitzer einer wertvollen Emailsammlung, weilt jährlich zur Badesaison in Aachen; es war ein Akt der Höflichkeit ebensogut wie im Interesse der Sache, diesem genauen Kenner der byzantinischen Kunst Einfluss auf die Restauration des Münsters

einzuräumen. Dr. v. Swenigorodskoï hatte von allem Anfang an darauf bestanden, dass nur die grosse Deësis, d. h. Maria und Johannes mit Michael, Gabriel und den zwölf Aposteln zur Seite, angebracht werden dürfte. Auch nach der Entscheidung vom 3. Januar 1896 gab er sich nicht zufrieden, sondern veröffentlichte am 16. Januar 1896 ein Sondergutachten, woraus ich zwei Stellen zitiere:

„Mit den Beschlüssen, welche die Kommission von Sachverständigen in ihrer Beratung am 3. Januar d. J., der ich zu meinem Bedauern nicht habe beiwohnen können, bezüglich der bildnerischen Ausschmückung des Inneren des Oktogons gefasst hat, und welche in dem Berichte des Herrn Vorsitzenden der Kommission, Geheimen Justizrates Professor Dr. H. Loersch niedergelegt sind, kann ich mich nicht einverstanden erklären; ich muss vielmehr auch nach Einsicht und reiflicher Erwägung dieses Berichtes durchaus an der Ueberzeugung festhalten, dass die sogenannte grosse Deësis in der von mir in meinem Gutachten vom 1. Januar d. J. näher entwickelten Ausführung den geeignetsten künstlerischen Vorwurf für die beabsichtigte Ausschmückung darstellt ..... Will man von dieser Auffassung, welche ich allerdings nach meiner innersten Ueberzeugung und nach meinem besten Wissen als die allein berechtigte ansehen muss, abweichen und damit zugleich auf die Veranschaulichung einer einheitlichen, dem karolingischen Zeitalter kongenialen Idee verzichten, dann steht es frei, jede beliebige Folge von Bildern zu wählen.“

In der Sitzung der Kommission vom 22. Oktober wurde daraufhin in der Tat beschlossen, die grosse Deësis zur Darstellung bringen zu lassen, u. zw. im Anschluss an das bekannte Kreuzreliquiar des Domes zu Limburg, dabei aber von einer genauen Nachahmung dieser Figuren abzusehen. Die Heranziehung des Limburger Reliquiars war ebenfalls von Herrn v. Swenigorodskoï beantragt worden. Seine Erwiderung auf diesen Beschluss liegt gedruckt vor. Sie beginnt mit der von Loersch gegebenen Interpretation des Begriffes „Restauration“ (vgl. oben S. 68) und fährt dann fort:

„Nach der ...... festgestellten Definition muss man sich bei der beabsichtigten Ausschmückung unbedingt an Bilder derjenigen Zeit halten, in welcher der Münsterbau entstanden ist; nur solche Bilder können und dürfen als Vorbilder verwendet werden. Und da ein Künstler des XIX. Jahrhunderts nicht imstande ist,

aus freier Phantasie Bildnisse, wie sie im VIII. oder IX. Jahrhundert entstanden sein würden, nachzuschaffen, man vielmehr, falls man ein solches Verlangen an ihn stellte, Unmögliches von ihm fordern würde, so ist die genaue Nachbildung vorhandener Vorbilder jener Zeit hier der allein und einzig richtige Weg; die auf uns gekommenen Heiligenbilder aus der Zeit der Entstehung des in Rede stehenden Bauwerkes sind eben genau zu kopieren. Nur darin kann sich die frei schaffende Tätigkeit des Künstlers bei dieser Aufgabe zur Geltung bringen, dass er die gegebenen Vorbilder der Flächengestaltung und den Flächenverhältnissen in diesem besonderen Falle anpasst; nur hierbei wird sich seine eigene Gestaltungskraft zu bewähren haben."

„Zu einer frei schaffenden Tätigkeit im allgemeinen würde im übrigen der Künstler, welchem die Arbeiten übertragen worden sind, umso weniger imstande sein, als er eine eindringende Kenntnis der Ikonographie und Hagiographie der byzantinischen Kunst nicht besitzt. Die Ikonographie und Hagiographie sind aber, wie jeder Kenner der byzantinischen Kunst ohne weiteres zugeben wird, gerade mit der byzantinischen Malerei so eng und innig verwachsen, dass derjenige, der den beiden Disziplinen fremd gegenübersteht, unmöglich befähigt sein kann, byzantinische Heiligenbilder zu schaffen. Es ist ferner auch die Farbenskala der byzantinischen Malerei eine so eigenartige und feststehende, dass sie nur durch die genaueste Kopierung der Vorbilder wiedergegeben werden kann."

„Um einen bestimmten Vorschlag für die Wahl eines Vorbildes zu machen, habe ich auf das Reliquiar des heil. Holzes im Domschatze zu Limburg hingewiesen, jenes vollständig unversehrte Werk der Periode des abermaligen Aufblühens der byzantinischen Kunst. Es ist das am nächsten liegende und am leichtesten erreichbare Vorbild für den deutschen Künstler, ein Umstand, der meine Wahl besonders bestimmt hat. Wenn man nun gegen das Reliquiar eingewendet hat, dass seine Figuren zu klein, zu zierlich und zart für die Flächen des Tambours seien, so ist ein solcher Einwand gänzlich unzutreffend. Das beweist am schlagendsten das Urteil des besten Kenners der byzantinischen Kunst, des Professors Kondakoff, welches sich in dem von mir herausgegebenen Werke „Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails" auf Seite 213 findet; dort heisst es von dem Reliquiar: „Die imponierende, feierliche Haltung der Figuren, ihre hoheitsvollen Geberden, der klare,

streng ikonographische Ausdruck, die schöne, einfache Drapierung berechtigten trotz der Kleinheit der Figuren, diese Emails ihrer Zeichnung nach den besten Mustern byzantinischer Kunst, Miniaturen des X. Jahrhunderts, an die Seite zu setzen, welche offenbar auch die Quelle dieses Stils sind"; und weiter (Seite 214): „Eine Beschreibung wird auch nicht einmal annähernd eine Vorstellung von den Typen der Figuren geben; dazu bedarf es der Autopsie, die allein den durchdachten typischen Charakter jeder einzelnen Figur, der Bewegungen, der Haartracht, der Formen und Gesichtszüge, wie überhaupt der wesentlichen, charakteristischen Details, wie sie nur eine hochentwickelte Kunst für die Miniatur zu wählen versteht, in vollem Umfange zu würdigen ermöglicht. Eine, berechtigten Anforderungen genügende Kopie des Limburger Reliquiars würde die Möglichkeit bieten, an diesem Denkmal den reinen byzantinischen Stil nachzuweisen und die vorgefassten Meinungen von seiner angeblichen Starrheit und Dürftigkeit zu widerlegen." Die imponierende feierliche Haltung der Figuren und alle anderen ihnen hier beigelegten Attribute würden natürlich bei einer Vergrösserung in nichts verlieren."

„Ich erkenne an, dass man auch andere Vorbilder an Stelle des Limburger Reliquiars wählen kann, wie sie in Ravenna, Rom, Palermo, Konstantinopel, in Saloniki und Theben sich vorfinden; sie sind aber eben alle für den deutschen Künstler schwerer erreichbar, und bei ihrer Wahl ist derselbe auch schwerer in seinen Arbeiten zu kontrollieren".

„Wenn, abweichend von den Darstellungen des Reliquiars, nach der Ansicht des Herrn Domkapitulars Schnütgen den Aposteln Attribute gegeben werden sollen, so wäre ein solches Vorgehen als Parachronismus zu bezeichnen. Die Attribute sind den Aposteln tatsächlich erst im XIII. und XIV. Jahrhundert, also in der gotischen Zeit, beigegeben worden; bis dahin haben diese, abgesehen von Petrus, der allerdings schon in der altchristlichen Zeit mit dem Stabe und später vom VI. Jahrhundert an mit dem Schlüssel dargestellt wird, nur das Evangelium und die Rolle, die sogenannte Rotula, als Symbol des Glaubensbekenntnisses in den Händen."

„Die Beschlüsse der ökumenischen Konzilien über die Darstellung der heiligen Figuren müssen durchaus als bindend anerkannt werden. Wenn Herr Pater Beissel dieser Auffassung die Behauptung entgegenstellt, dass die katholische Kirche die Be-

schlüsse jener Konzilien nur nach der äusseren Seite hin, nicht aber ihrem inneren Gehalte nach anerkannt habe, so übersieht er, dass in der Zeit, da das karolingische Münster entstand, eine Trennung der Kirche noch nicht eingetreten war, dass diese vielmehr erst in der zweiten Hälfte des IX. Jahrhunderts erfolgt ist. Die Konzilienbeschlüsse der vor der Kirchenspaltung liegenden Zeit waren also für die gesamte, einige Kirche massgebend, und daher darf nicht von ihnen abgewichen werden, wo es sich um die Restauration eines Bauwerkes handelt, das einer Zeit angehört, in der es nur eine katholische Kirche gegeben hat."

„Was die Person des Künstlers angeht, welchem nach den Beschlüssen der Kommission der Auftrag erteilt worden ist, so habe ich persönlich nichts gegen denselben einzuwenden. Ich bin im Gegenteil der Ueberzeugung, dass er wohl befähigt sein würde, seine Aufgabe zu lösen, sobald sie ihm nur richtig gestellt wird, d. h. sobald er angewiesen würde, genaue Kopien herzustellen. Im anderen Falle, sobald man ihm freie Hand lässt und von seiner frei schaffenden Phantasie Unmögliches, wie ich oben bereits ausgeführt habe, erwartet, kann nach meinem Dafürhalten etwas Brauchbares nicht herauskommen, wie das die von ihm gelieferten Kartons aufs klarste beweisen."

„Die dem Künstler nach den Beschlüssen vom 22. Oktober d. J. beigegebene, aus drei Personen bestehende kleine Kommission, welche als steter Beirat fungieren soll, wird nach meiner Ansicht eine fruchtbringende Wirksamkeit nicht entfalten können. Wird dem Künstler seine Aufgabe richtig gestellt, so ist die Kommission als überflüssig anzusehen, sie ist bei der in diesen Grenzen unzweifelhaften Befähigung des Künstlers nicht nötig. Wird die Aufgabe aber nicht richtig gestellt, dann kann auch die Kommission in Gemeinschaft mit dem Künstler die Sache zu keinem gedeihlichen Ende führen."

„Ich habe meine Anschauungen hier eingehender entwickelt und im Interesse der Sache hege ich den Wunsch, dass ich nicht ungehört bleiben möge. Und diesen Wunsch hege ich um so mehr, als das Oktogon mit einer in undefinirbarem Stil ausgeführten Kuppel versehen und auf das byzantinische Bauwerk auch noch ein romanischer Turm gesetzt worden ist. Jetzt will man das Oktogon auch noch in modernem Sinne und in modernem Geiste ausmalen lassen. So werden sich denn hier drei Stilarten (byzantinisch-

romanisch, modern) und ausserdem ein undefinierbares Etwas vereingen. Es ist nicht abzusehen, wie dabei ein harmonisches Ganzes und eine harmonische Gesamtwirkung sich ergeben sollen. Leider ist diese ja durch das eigentümliche Missgeschick, welches bei dem Ausbau des Münsters gewaltet hat, ohnehin bereits gestört.

gez. A. v. Swenigorodskoï.

Aachen, den 2. Dezember 1897."

Ich habe dieses Gutachten hier abgedruckt um der entschiedenen Sprache und der darin angeführten Gründe willen. Es ist für mich überaus wichtig, dass unter allen, die in der ganzen Sache mitredeten, nur dieser eine Dr. v. Swenigorodskoï eine feste unerschütterliche Ueberzeugung hatte. Wie er dazu gekommen ist erklärt sich allein schon aus seiner Zugehörigkeit zur orthodoxen Kirche. Er allein empfand eben die Gesetzmässigkeit der kirchlichen Kunst aus lebendiger Erfahrung; denn die Grundsätze, die in Byzanz und in den Zeiten Karls d. Gr. wohl auch noch im Frankenreiche herrschend waren, sind heute noch in der russischen wie in der orthodoxen Kirche überhaupt in voller Geltung. Swenigorodskoï allein ahnte wohl auch, dass die Wurzeln beider Kunstkreise, des karolingischen wie des byzantinischen, die gleichen gewesen sein müssen.

Wenn eines der Mitglieder der Kommission, Stephan Beissel[1], gegen die Anlehnung an das byzantinische Reliquiar von Limburg geltend macht, der Maler sollte nicht im Morgenlande, sondern im Abendland alte treffliche Vorbilder suchen, in Rom oder Italien, dessen Bauten, Mosaiken, Malereien und Handschriften die karolingischen Künstler eingehend studiert hätten — so irrt er sich meines Erachtens sehr.[2] Die karolingische Kunst war ein stetig Gewordenes, keine Renaissance, wie man gern annimmt. Sie schloss an die hellenistisch-orientalische Bewegung, die mit dem Eindringen christlicher Kunst in Gallien begonnen hatte. Rom und Italien waren künstlerisch längst tot; man sehe nur zu, was die Mosaiken Roms und die neuentdeckten Malereien von S. Maria antiqua und ihr Kreis, die Steinreliefs der longobardischen Zeit und die Funde von Nocera Umbra, Castel Trosino usf. lehren. Selbst

[1] a. a. O., S. 294.

[2] Vgl. dazu auch Stephani, Der älteste deutsche Wohnbau, S. 120 und 134.

Ravenna befand sich im tiefsten Verfall. Dass die karolingischen Künstler tote Vorbilder nachgeahmt hätten, widerspricht aller Erfahrung. Auch die Kreuzfahrer haben später von der Kunst des Orients nur das auf sich wirken lassen, was noch in lebendiger Uebung war. Die Nachahmung alter Kunstwerke ist in Byzanz wie im Westen erst wieder eine Erfindung der „Renaissance“ geworden.[1]

Was da heute im Tambour des Aachener Münsters in Mosaik erscheint, ist, dank dem Eingreifen Swenigorodskoïs, wenigstens im Gegenstande, aller Wahrscheinlichkeit nach richtig am Platze. Wenn ich versuchen soll, den Zusammenhang der Majestas domini mit den 24 Aeltesten der Apokalypse und der grossen Deësis herzustellen, so scheint mir das nicht nur möglich, sondern so naheliegend, dass ich mich eigentlich wundere, warum bis jetzt niemand darauf hingewiesen hat.

Derselbe Bilderkreis findet sich zunächst in den einige Jahre später unter Papst Paschalis I. (817 bis 824) entstandenen Mosaiken von S. Prassede in Rom.[2] Dort erscheint in der Apsis Christus, davor, am Triumphbogen, die 24 Aeltesten mit den Evangelistensymbolen. Und, wie sich an diesen Bilderkreis der Kuppel in Aachen jetzt der des Tambours mit der grossen Deësis anschliesst, so auch schon in S. Prassede, wo man ganz aussergewöhnlich noch eine Art zweiten Triumphbogen mit Mosaiken geschmückt hat, um den Ideenkreis dieses Zyklus in seinem vollen Umfange vorführen zu können. Gegeben ist darauf nach Apok. 21 die heilige Stadt; in ihren Mauern tritt auf: Christus zwischen zwei Engeln, dann Maria, Johannes d. T. und die zwölf Apostel. Dazu gesellt sich, leicht begreiflich, noch die Lokalheilige Praxedis. Die Apostel und Johannes tragen ihre Kronen vor sich, die beiden Frauen akklamieren Christus.

Das ist meines Wissens die einzige Parallele für das Nebeneinander von Christus und der grossen Deësis mit den 24 Aeltesten. Letztere fallen aus, sobald man von apokalyptischen Darstellungen zu wirklichen Weltgerichtsbildern übergeht. Maria steht dann immer links, Johannes rechts von Christus als Richter mit seinen Engeln; zu beiden Seiten schliessen sich die Apostel an. Der Beispiele für

---

[1] Ich weiss sehr wohl, dass es Ausnahmen gibt; die Bernwardschule aber zeigt, dass man über Aeusserlichkeiten nicht hinaus kam.

[2] Vgl. De Rossi, Musaici und Garrucci, Storia Tav. 285, 286.

diese Anordnung ist Legion.[1] Ich weiss nicht, ob dieser Typus mehr als den Namen mit einer byzantinischen Hofzeremonie gemein hat.[2] Er ist jedenfalls viel älter als das IX. Jahrhundert und hat seinen Ursprung gewiss schon in der hellenistisch-orientalischen Kunst. Darauf wird wohl die Verfolgung des apokalyptischen Bilderkreises führen. Eine Ausstrahlung der ältesten Fassung sind die Mosaiken von S. Prassede. Die Kuppel des Domes zu Aachen zeigte den Typus reifer darin, dass Christus schon in seiner Majestas thronend gegeben war. Aber gerade diese Tatsache leitet, wie ich an dem einen Beispiel im Schenutekloster in Oberägypten gezeigt habe, auf den Orient als Quelle zurück.

Im Orient schon vollzieht sich offenbar der Uebergang von der Darstellung des Weltenrichters in der Apsis der Kirchen zu dem Zyklus der Kuppelmalereien, wie ich ihn durch die Beispiele des Athos und der Neamoni von Chios belegt habe. Das Mosaik des Aachener Domes steht im Zeichen des Ueberganges: Der Pantokrator füllt noch nicht, wie das schon für die Sophienkirche in Konstantinopel feststeht, den Zenith der Kuppel, er ist noch nach Osten zu angebracht. Das erklärt sich in Aachen ja in erster Linie daraus, dass die Kappenkuppel keinen zentralen Spiegel hat. Aber für die Nachwirkung einer Uebergangsform[3] spricht doch auch das Festhalten an den 24 Aeltesten der Apokalypse; später treten an ihre Stelle die Propheten. Es wird Sache der Theologen und eingehender ikonographischer Untersuchungen sein, diese Entwicklung klarzulegen.

Ich sollte nun Kritik üben an den Gestalten und dekorativen Motiven, die Herr Schaper in der Kuppel angebracht hat. Aber ist dafür eigentlich der Künstler verantwortlich zu machen? Hat Swenigorodskoï nicht vollkommen recht, wenn er sagt, es komme lediglich darauf an, ob dem Maler seine Aufgabe richtig gestellt werde. Wenn ich nun Stephan Beissels letzte Aeusserung über die Mosaiken des Aachener Domes lese,[4] dann begreife ich, wie sich Schaper derart in den Paroxysmus seiner alt sein wollenden,

---

[1] Einiges zusammengestellt bei G. Voss, Das jüngste Gericht, 1884. Ich verweise besonders auf das Fresko der Reichenau (Kraus, Taf. XIV).

[2] Wie Kondakoff, Byz. Zellenemails Swenigorodskoï, S. 274, annimmt.

[3] Vgl. dafür auch andere Belege aus karolingischer Zeit bei v. Schlosser, Schriftquellen, S. 312 f.

[4] Stimmen aus Maria-Laach, LX, S. 284 f.



Kunstanstalt Max Jaffé, Wien.

Aachen, Dom: Die neuen Mosaiken der Kuppel.

modernen Persönlichkeit einleben konnte, dass er jetzt offenbar an das Noli me tangere der historischen Individualität von Karls Mausoleum gar nicht mehr denkt. Ist es denn Stephan Beissel eingefallen, den wissenschaftlichen Weg genauester ikonographischer und stilistischer Vorarbeit zu gehen? Er allein aus dem engeren Aachener Kreise der Kommissionsmitglieder hätte meines Erachtens Pflicht und Eignung zugleich zur Erfüllung dieser notwendigen Voraussetzungen gehabt. Statt dessen treibt gerade er den Künstler recht deutlich in sein römisch-ravennatisch angehauchtes Ich hinein und wendet sich ausdrücklich gegen Dr. v. Swenigorodskoï, der den engsten Anschluss an das Limburger Reliquiar verlangt hatte. „Einflussreiche Kunstfreunde zwangen den Maler“, heisst es da; oder „der Künstler, welcher (diesen Peinigern gegenüber) wiederum den richtigen Weg gewonnen hatte, bewies sich seiner Aufgabe gewachsen“. Und nun folgt Erklärung und Lob der Entwürfe, die jetzt ausgeführt vorliegen. Ich habe die Empfindung, dass Beissel viel mehr die Wiederbelebung der kirchlichen Kunst im Auge hat, als den besonderen Fall, der in Aachen vorliegt. Da handelt es sich eben nicht um einen Neubau, der in der typisch überlieferten, doch im modernen Geist umgebildeten Art der kirchlichen Kunst geschmückt werden soll, sondern um eine pietätvolle Wahrung des historischen Charakters des ältesten christlichen Nationaldenkmals auf deutschem Boden. So sympathisch mir sonst Beissels Standpunkt ist, hier kann ich ihn nicht teilen und bin überzeugt, dass der Eindruck der Mosaiken würdiger und dem alten Bauwerk entsprechender geworden wäre, wenn man sich, wie Dr. v. Swenigorodskoï vorschlug, an die byzantinischen Figuren des Limburger Reliquiars gehalten hätte.

c) Die Marmor-Inkrustation.

Für eine Uebereilung sondergleichen halte ich die express für den Kaiserbesuch vom 19. Juni 1902 fertig gemachte Ausstattung der inneren Pfeilerwände des Oktogons mit Marmorplatten. Prof. Buchkremer hat sich redlich gemüht, alle für die Inkrustation sprechenden Belege zusammenzutragen. Ich meine, man hätte dabei vorläufig stehen bleiben sollen. Statt dessen hat man auf sein Gutachten und eine Probe von Prof. Schaper hin, im Oktober 1901 diesem die Ausführung übertragen. In wenigen Monaten war alles fix und fertig, die Sache ging aus dem FF.

Daraus, dass jetzt manches ausgewechselt und geändert werden muss, will ich niemandem einen Vorwurf machen. Geld ist ja genug da. Was ich aber auf das schärfste verurteile, ist, dass man überhaupt den Mut hatte, mit dem Bau Karls d. Gr. wie mit einer auf den Glanz herzurichtenden Kaserne umzuspringen. Die Herren Buchkremer und Schaper mögen zehnmal Recht haben damit, dass der Dom einst inkrustiert war: gerade sie als Künstler und halbe Archäologen mussten eher die Hand auf den Block legen, als dass sie sich um irgend eines äusserlichen Grundes willen zu einer der Profanierung gleichkommenden überstürzten Vergewaltigung des Heiligtums hinreissen liessen.

Man mag die Platten und ihre Anordnung schön finden oder nicht, mag Anstoss daran nehmen, dass sie die Gesimse verdecken und man die sie festhaltenden Klammern sichbar gemacht hat oder nicht — ich würde raten, über die Frage der Inkrustation doch noch, so lange er lebt, den Steinmetzmeister Johann Baecker amtlich einzuvernehmen, der seinerzeit die Stuckdekorationen entfernt hat —, die Hauptsache ist und bleibt die Unverfrorenheit, mit der man in Karls Dom darauf los gewirtschaftet hat. Ich meine jeder, der die einzige Bedeutung des hehren Denkmales kennt, muss auf meiner Seite sein. Vom wissenschaftlichen Standpunkt aus kann ich auch zur Frage der Inkrustation nur sagen: Lasst uns Zeit. Die Quellen fliessen reichlich genug, um diese Art des Wandschmuckes in seiner historischen Entwicklung vorzuführen. Nicht aus Ravenna oder Venedig darf man kurzweg seine Vorbilder holen, sondern muss auch da nach der lebendigen Tradition im Frankenreich und ihren Zusammenhängen suchen. Bezeugt ist die Technik für karolingische Zeit jedenfalls. Hrabanus Maurus[1] spricht einmal von diesen preciosi marmoris crustae und die libri Carolini III, 30 geben Vorschriften, wie jemand vorzugehen habe, der ligneam domus aedificans si parietes cupit marmoreis exornare tabulis.[2] Auch die Tatsache, dass Karl vom Papste die nachgesuchte Erlaubnis erhielt, dem Palaste in Ravenna, mosivo atque marmores ceterisque exemplis tam in strato quamque in parietibus sitis entnehmen zu dürfen, belegt den Gebrauch deutlich. Wenn aber Karl d. Gr. einen ravennatischen Bau plündert, muss er das gewonnene

[1] De universo XXI, c. 4.

[2] Vgl. dazu ausführlicher Stephani, a. a. O., II., S. 253.

Material noch lange nicht auch in ravennatischer Art wieder verwendet haben. Für mich ist vorläufig keineswegs ausgemacht, dass die Palastkapelle inkrustiert war. Das Bild von Steenwyck in Schleisheim, auf das man sich unter anderem bezieht, beweist wenig; vor allem sehen die kreisförmig gebogenen Haken, die die Form eines runden θ haben und die Platten an den Kanten zusammenhalten sollen, eher wie Haspen von Türangeln aus, mit denen man einst die Umgänge geschlossen haben mag.[1] Was mir aber in erster Linie Bedenken einflösst, ist die Wahrscheinlichkeit, dass man in karolingischer Zeit Kirchen überhaupt nicht mehr inkrustierte. Mir ist nicht bekannt, dass ein derartiger Schmuck irgendwo in der sogenannten romanischen Kunst nachweisbar wäre. Dann aber kannte man ihn schwerlich überhaupt in Gallien, bzw. dem Frankenreiche, soweit dabei ein vom Orient, nicht von hellenistischen Kulturzentren aus importierter Bautypus, wie es das Martyrion ist, in Betracht kommt. Für die orientalischen Klöster, ja im Durchschnitt wohl auch für die Gemeindekirchen des kleinasiatischen, syrischen und ägyptischen Hinterlandes steht, soviel ich weiss, fest, dass sie durchaus auf Marmorinkrustation verzichteten. Dagegen war die Marmorinkrustation in den hellenistischen Teilen des Orients beliebt. Sie ist auch bezeugt für die vom heil. Namatius in Arvern (Clermont) erbaute Kirche. Gregor von Tours (573 bis 595) beschreibt diese Kirche als in Kreuzform mit 70 Säulen ausgeführt und sagt (II, 16): „Die Wände des Altarraumes sind in Mosaik kunstreich aus vielen Marmorsorten zusammengesetzt.“ Hier beschränkte sich also der Schmuck ausschliesslich auf das Presbyterium.

Gegen die Inkrustierung der Innenwände des Domes zu Aachen spricht doch immerhin auch die ausdrückliche Nachricht eines im XI. Jahrhundert lebenden Mönches, der bezeugt, dass die Kapelle gar keinen malerischen Schmuck aufgewiesen habe.[2] Auch wissen wir von einem Maler Johannes, dem Otto III. die Ausmalung übertragen haben soll.[3] Da das Vorhandensein von Mosaiken in

---

[1] Vgl. für die Form Stephani II, S. 262, Fig. 100.

[2] v. Schlosser, Sitzungsberichte der phil.-hist. Kl. d. Ak. d. Wiss., Wien, Bd. 123 (1891), S. 23.

[3] Barbier de Montault, Die Mosaiken im Münster zu Aachen. Ausgabe von Bock, S. 42 f.

der Kuppel ausser Zweifel steht, können diese Berichte unmöglich buchstäblich wahr sein.[1] Aber ganz unbeachtet sollten sie doch nicht bleiben.

Karl d. Gr. wird die aus Rom, Ravenna und Trier zusammengeholten Marmortafeln wohl eher zum Schmuck der Prunkräume seines Palastes selbst verwendet haben.[2] Das ist meine Meinung; beweisen lässt sich da vorläufig ebensowenig wie Schaper die Wahl des Cipollino oder Hugo Schneider sein Projekt der Innenausstattung[3] wird wissenschaftlich begründen können.

3. Was soll geschehen?

Zunächst darüber, was eben geschieht. Der Leser urteile selbst. Ich drucke hier den Bericht eines Aachener Blattes vom 30. September d. J. ab. Es handelt sich um die Vorarbeiten zur weiteren musivischen Ausstattung des Sechzehneckes im unteren Umgang und auf dem Hochmünster: „Natürlich ist auch diese Arbeit in die Hand des Herrn Prof. Schaper gelegt, der im Oktogon sich so vortrefflich bewährt hat. Er hat zunächst für das Hochmünster einen allgemeinen Plan entworfen, wie sich dort einerseits figurale, symbolische und ornamentale Darstellungen in vielfarbiger Mosaik und anderseits Wandbekleidungen in Marmor verteilen sollen. Nachdem dieser Plan an zuständiger Stelle gebilligt worden ist, hat er es unternommen, zur Probe im Hochmünster den Raum, der rechts von der dem Chor zugewendeten Seite des Oktogons liegt,[4] in gemalten Kartons nach seinem ursprünglichen bekannten kleinen Modell vollständig so auszustatten, wie er demnächst in Wirklichkeit sich darstellen soll. Es handelt sich bei dem Ganzen um einen vorläufigen Plan, denn eine ganze Anzahl massgebender Stellen und Persönlichkeiten müssen noch gehört werden, ehe die von Herrn Prof. Schaper gedachte dekorative Ausgestaltung des Hochmünsters festgestellt ist. Der geniale Künstler plant in

---

[1] v. Schlosser a. a. O., S. 23 f.

[2] Vgl. dazu auch Stephani, II., S. 171.

[3] Vgl. Knackfuss, Deutsche Kunstgeschichte, I., S. 29, und danach Stephani, II., S. 170.

[4] Man beachte, dass es sich bei der ganzen nachfolgenden Beschreibung um ein einziges der sechzehn Kompartimente des Hochmünsters handelt.

den Gewölben der einzelnen viereckigen Räume in Anlehnung an alte ravennatische und römische Vorbilder in musivischer Ausführung im Gewölbe von Engeln getragene symbolische Darstellungen, an den Fensterseiten die Darstellung von Märtyrern aus der grossen Legende und in den vorspringenden Schildbogen über den Fenstern zwischen den beiden eben erwähnten Gebilden Darstellungen aus dem alten Testament. In den übrigen Teilen ist Marmorbekleidung vorgesehen worden, und zwar soll Cipollino in weisser, bläulicher und roter Färbung angewendet werden, eine Marmorart, die man schon im Altertume wegen ihrer monumentalen Wirkung bei hervorragenden Bauten verwendet hat und deren ausserordentlich mannigfachen Farbenwechsel man in den schon ausgeführten Marmorarbeiten im Oktogon studieren kann. Nun eine kleine Beschreibung der Probeausschmückung des einen Raumes: Links und rechts an dem antik verglasten Fenster ist je ein Märtyrer dargestellt, auf der einen Seite der heilige Johann, auf der anderen Seite der heilige Paulus. Sie tragen dunkel gehaltene römische Gewandung, halten in der einen Hand ein Schwert, in der anderen einen Palmzweig und sind vom Heiligenschein umgeben. Sie stehen in einer in lichten Farben gehaltenen, von vier jonischen Säulen getragenen offenen Marmorhalle, die zu oberst mit einem goldenen Dach gekrönt ist. Ueber den Fries ist schmückend ein grüngoldenes Band gezogen. Den Hintergrund bildet ein von goldenen Sternen übersäeter Himmel. Oberhalb der Fensterrundung strebt eine von zwei Pfeilern flankierte offene Säulenrundanlage hervor, die zum grössten Teil von einem in der Mitte schwebenden kreisförmigen Schild mit dem Namenszug Christi und Alpha und Omega und von zwei Pfauen verdeckt wird. Die Pfaue stehen auf den erwähnten Pfeilern, ihre breit auseinandergefalteten, lebhaft gefärbten Schweife berühren sich oberhalb der Fensterrundung und bilden so ein wirkungsvolles Bindeglied in der ganzen Darstellung. Unter jedem Märtyrer befindet sich in besonderer Cartouche auf goldenem Grund in vier Reihen eine lateinische Inschrift. In dem ober dem Fenster vorspringenden Schildbogen ist Abrahams Opfer dargestellt. Hier zeigt sich Schapers grosse Farbenfreude in besonderem Masse. Die Szene schildert in grosser Lebhaftigkeit, wie ein herbeischwebender Engel Abraham hindert, an dem auf dem Opferstein knienden gefesselten Jakob die Opferung zu vollziehen; in einem Busche seitwärts ruht ein Lamm. Die nach dem Fenster zu sich

verjüngende Tonnenwölbung hat zunächst Goldgrund erhalten, auf ihm sind in symmetrischer Anordnung Pflanzenornamente und kleine in Flugbewegung befindliche Täubchen angebracht. Darauf erhebt sich nun die eigentliche Darstellung, und zwar in der Querrichtung des Gewölbes; zwei Engel in weissen Gewändern und mit bläulichen Flügeln halten den in einen Blütenkranz eingeschlossenen und auf gestirntem Himmel schwebenden Gottesthron. Die Mosaiken sind von vorwiegend rot gehaltenen, einfach ornamentierten Bändern eingerahmt. An der Seite zum eigentlichen Oktogon läuft ausserdem noch ein breites doppelfarbiges Mäander-Ornament. Auch in der Fensterleibung ist auf Goldgrund Ornamentierung vorgesehen. Durch die gebotene symmetrische Anordnung wird in der gesamten Dekoration eine ruhige würdevolle Wirkung erzielt, zu deren Betonung nicht wenig die geplante Marmorausstattung in weiss, grau und rot beitragen wird. Besonders von unten gesehen bereitet die herrliche Pracht des Wandschmucks einen herzerfreuenden Anblick. Wie uns nun mitgeteilt wird, hat in Anwesenheit des Herrn Prof. Schaper der Vorstand des Karlsvereines gestern diesen Entwurf besichtigt. Alle Anwesenden waren überrascht von der gediegenen Farbenpracht, von der sinnigen Anordnung und vortrefflichen Ausführung aller Einzelheiten. Der Künstler gab eine eingehende Erläuterung über diesen Entwurf sowie über die weiteren Pläne, betonte die Anlehnung an karolingische Vorbilder und wies auf die Schwierigkeit hin, welche die höchst eigentümliche Gestaltung der Gewölbe des Hochmünsters für die malerische Ausschmückung bietet. Dass er diese und die anderen in der Sache liegenden Schwierigkeiten glücklich überwinden wird, war die Empfindung aller Anwesenden, und allgemein sprach sich die frohe Hoffnung aus, dass, wenn die innere Ausstattung vollendet sein wird, kein Gotteshaus diesseits der Alpen mit dem Aachener Münster an eigenartigem Reize wetteifern kann."

Zunächst möchte ich anführen, was schon Essenwein und F. X. Kraus in ihrem Gutachten vom Jahre 1886 auf Grund vergleichender Studien forderten: Dass die Nebenräume dem Hauptraume an Reichtum der Ausstattung nachstehen und keinen Figurenschmuck, sondern geometrisch eingeteilte Ornamente haben sollten (wie etwa die Umgänge der Sophienkirche in Konstantinopel). Aus meiner Beobachtung heraus kann ich demgegenüber feststellen, dass sich Prof. Schaper gerade die denkbar reichsten Motive aus-

gesucht und dann noch alle zusammen, mit allerhand Figuren durchsetzt, auf denselben engen Raum vereinigt hat.[1]

Das alles soll also für ewige Zeiten in Mosaik ausgeführt werden. Achtmal allein in den quadratischen Feldern des Hochmünsters. Dazu kommen dann noch die acht dreieckigen Felder dazwischen und alle sechzehn Teile des Erdgeschosses, dann die Vorhalle und die Kaiserloge, endlich das Paviment.

Heute schon sieht man, in das innere Oktogon tretend, kaum einen Stein mehr von dem alten ehrwürdigen Denkmal. In wenigen Jahren wird dem feiner empfindenden Besucher der entwickelte Prunk alle Freude rauben und die Forscher werden die Schriften der Architekten des XIX. Jahrhunderts, die alles durch die römische Brille sahen, lesen müssen, um sich so ungefähr einen Begriff von dem machen zu können, was am Anfang unseres Jahrhunderts noch da war. Und unsereiner soll nun ruhig vom grünen Tisch aus zusehen, wie der Frevel unter dem Applaus der Menge und der wohlwollenden Förderung vonseiten der amtlichen Kommissionen Schritt für Schritt kaltblütig durchgeführt wird!

Ich will hier gar nicht davon reden, dass wir nicht entfernt imstande sind, in den Stil eines alten Kunstwerkes so einzudringen, dass sich ein den edleren Geschmack halbwegs befriedigendes Erneuern erwarten liesse, heute weniger denn je. Man erinnere sich nur der Resultate, die die kleinen von S. M. dem Kaiser zur Restauration antiker Bildwerke der königlichen Museen ausgeschriebenen Konkurrenzen hatten. Ich halte den Misserfolg für kein schlechtes Zeichen; wir sollen eben nur das machen, was uns im Blute liegt. Die Kirche aber, der Staat, die Wissenschaft, ja im höchsten Ausmasse die Kunst selbst, haben doch ein Interesse daran, das Alte in seiner unverfälschten Reinheit zu erhalten. Wie kann man nur so gottlos sein und gerade den ehrwürdigsten und ältesten Dom Deutschlands einem modernen, alt sein wollenden Künstler ausliefern!

Und aus welchem Grunde geschieht das eigentlich? Will man dem Andenken Karls d. Gr. oder der Idee des Königtums

---

[1] Ein anderes Beispiel solcher Uebertreibung ist die polychrome Erneuerung eines Anbaues der Jung-St. Peterskirche in Strassburg; ein drittes die Türen, die Oberbaurat Schäfer eben am Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses angebracht hat.

von Gottes Gnaden[1] einen, modernen Anschauungen mehr entsprechenden prunkvollen Tempel errichten, so baue man ihn neben den Dom oder sonst irgendwohin. Das ist Geschmackssache. Nur das kostbarste Kleinod altgermanischer Kunst lasse man unangetastet, nicht nur aus Pietät und um der Wahrheit und Wissenschaft willen, auch im Hinblick auf die nationale Erziehung. Soll denn der Deutsche Karls Geist in der Schaper'schen Auflage kennen lernen? Oder haben wir etwa einen Ersatz für das, was in wenigen Jahren ein prunkendes Grabtuch zudecken wird? Man wird doch nicht in massgebenden Kreisen Schaper lediglich deshalb wirtschaften lassen, um den Aachener Dom „schöner" zu machen! Dann würde auch für Aachen gelten, was G. Dehio kürzlich in Erfurt über das Schäfersche Projekt für den Meissener Dom gesagt hat: „Die Sache sei allerdings geeignet, einen historisch denkenden Menschen in Erregung zu bringen; der Dombau stehe in grellem Widerspruche zu dem Gedanken der Denkmalpflege."

Immer und überall sind es einzelne Architekten und Künstler, die, statt ihrem wahren Berufe nachzugehen, sich als Virtuosen des „neuen Zweiges der Kunst, der Restauration alter Denkmäler" (vandalisme restaurateur), aufspielen. Und doch haben die Einsichtigen ihrer Fachgenossen oft genug davor gewarnt, zuletzt 1891 Durm, Lübke, Essenwein, Egle, Thiersch, Wagner, Raschdorff, in Angelegenheit des Heidelberger Schlosses. „Abweisung jeden Gedankens an Wiederherstellung heute nicht mehr vorhandener Teile, allein Erhaltung des Bestehenden", das sollte die Richtschnur sein.[2] Eben erscheint die klare, prinzipielle Auseinandersetzung, die Dehio auf dem Tage für Denkmalpflege in Erfurt gegeben hat, im Druck.[3] Wird den Schäfer und Schaper nicht endlich aus eigener Erkenntnis der Mut zu den von ihnen verübten historischen Sakrilegien vergehen? Werden die Künstler nicht überall, wie in Wien, korporativ Stellung nehmen gegen diesen, den modernen Kunstgeist entwürdigenden Unfug? Wird vor allem nicht auch bei den Regierenden im Reiche das volle Bewusstsein der Verantwortlichkeit dessen, was sie da dulden, ja sogar fördern, erwachen? Macht es denn gar keinen Eindruck,

---

[1] Wie das 1854 Ernst Deger als Grundgedanken für die Mosaicierung des Innern vorschlug und auch Schaper in seinem ersten Plan anstrebte.

[2] Vgl. Dehio, Was wird aus dem Heidelberger Schloss, S. 2.

[3] Kunstchronik XV. (1903/04), Sp. 33 f.

wenn ernste Männer immer wieder auf das tiefste verletzt werden durch diese Art des Vorgehens? Ich zitiere die Worte Dehios in Angelegenheit des Heidelberger Schlosses: „Verlust und Gewinn im Falle fortgesetzter Verschäferung (für Aachen Verschaperung) lassen sich deutlich übersehen. Verlieren würden wir das Echte und gewinnen die Imitation; verlieren das historisch Gewordene und gewinnen das zeitlos Willkürliche; verlieren die Ruine, die altersgraue und doch so lebendig zu uns sprechende, und gewinnen ein Ding, das weder alt noch neu ist, eine tote akademische Abstraktion."

Ich schliesse, indem ich vom Standpunkte meines Faches, der Kunstwissenschaft, ausspreche, was in Aachen zu geschehen hat. Zunächst stelle man alle weiteren Arbeiten an der Mosaicierung und dem Belag mit Marmor ein. Was bereits da ist, mag vorläufig bleiben. Wünschen die berufenen Behörden, dass die prunkende Ausstattung in irgend einer Art zu Ende geführt werde, dann male man die Umgänge in einfacher und würdiger Weise aus. Diese Art „Restauration" ist wenigstens unschädlich, kostet keine Millionen und kann daher leicht einmal durch Besseres ersetzt werden. Man entferne aber mit den reichen vorhandenen Mitteln vor allem den Turm von der Fassade und beginne dann mit der Freilegung der alten Teile und des Atriums. Erst wenn die Ruine an der Westseite so dasteht wie sie ist — die gottesdienstlichen Funktionen werden darunter glücklicherweise nicht leiden — dann frage man bei der Wissenschaft an, was nun zu geschehen habe. Inzwischen vergesse man auch der Domkanzel nicht. Die Elfenbeinreliefs sind — in allerletzter Zeit erst — schandbar behandelt worden. Man hat sie mit grossen Schrauben barbarisch festgemacht und dabei ganze Stücke abgesprengt. Ist das erledigt, so widme man auch dem Wolf und der Artischoke etwas Pflege, gebe ihnen wenigstens eine ihrem Wert entsprechende bessere Aufstellung.

Die Kunstwissenschaft aber tue ihre Pflicht. Da es sich um ein Nationaldenkmal ersten Ranges handelt, wird vor allem der deutsche Gelehrtenkreis darnach streben müssen, die Schuld abzutragen. Gerade er hat länger als die Franzosen, Russen und Engländer nichts dafür getan, die Wurzeln unserer abendländischen Kunst darzulegen. Nicht ruhen und rasten, bis wir die grosse, beschämende Lücke ausgefüllt und den hellenistisch-

und orientalisch-christlichen Kunstkreis kennen gelernt haben wie die Denkmäler der ewigen Roma: Das muss unser Ziel sein. Dann erst kann ein Ausgleich versucht werden. Ich möchte vor allem die jungen Architekten, die den Doktor-Ingenieur anstreben, auf die neuen, vom Orient aus zu lösenden, nationalen Aufgaben hinweisen. Da liegt ein Arbeitsfeld, dessen Horizont sich vor uns in unermesslicher Weite ausbreitet. Möchte der Staat die Lotterien, die er für die Vollendung der Restauration des Aachener Domes zweifellos bewilligen müsste, einem Institute zuwenden, das zunächst einmal die wissenschaftliche Vorbedingung für solche Unternehmungen, die Erkenntnis der Quellen und des Wesens der karolingischen Kunst, zu schaffen hätte. Das wäre eine wahrhaft nationale Tat. Die Wiederherstellung des Aachener Domes könnte dann immer noch erfolgen. Für ewige Zeiten aber sollte das „Restaurieren“ verdammt sein.

REGISTER.

Vom gleichen Verfasser sind erschienen:

Ikonographie der Taufe Christi. München 1885.

Die acht Handzeichnungen des Sandro Botticelli zu Dantes Göttlicher Komödie im Vatikan. Berlin 1887.

Cimabue und Rom. Funde und Forschungen zur Kunstgeschichte und zur Topographie der Stadt Rom. Wien 1888.

Die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354. Ergänzungsheft I zum Jahrbuch des kais. deutschen archäologischen Instituts. Berlin 1888.

Byzantinische Denkmäler I: *Das Etschmiadsin-Evangeliar.* Beiträge zur armenischen, ravennatischen und syro-ägyptischen Kunst. Wien 1891.
Davon eine armenische Ausgabe. Wien 1892.

Byzantinische Denkmäler II: Forchheimer-Strzygowski, *Die byzantinischen Wasserbehälter von Konstantinopel.* Wien 1893.

Das Werden des Barock bei Raphael und Correggio, mit einem Anhang über Rembrandt. Strassburg 1898.

Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch. Bd. II des Byzantinischen Archivs. Leipzig 1899.

Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst. Leipzig 1901.

Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria. Bulletin V der Société archéologique d'Alexandrie. 1902 (im Vertrieb bei Otto Harrassowitz, Leipzig).

Byzantinische Denkmäler III: Strzygowski-Diez-Quitt, *Ursprung und Sieg der altbyzantinischen Kunst.* Wien 1903.

Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte. Leipzig 1903.

Koptische Kunst. Catalogue général du Musée du Caire. 1904.

Eine Gesamt-Bibliographie der auf den Orient bezüglichen Schriften des Verfassers enthält Bd. III der Byzantinischen Denkmäler, S. 119 f.

Mechitharisten-Buchdruckerei Wien, VII.

